This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

MUS 45.93.10 (3)

BOOTT FUND

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Glazier

DATE DUE

GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Digitized by Google

Encyklopädie

der

evangelischen Kirchenmusik.

Bearbeitet und herausgegeben

von

S. Kümmerle.

Dritter Band.

R—V.

Gütersloh.

Druck und Verlag von C. Bertelsmann.

1894.

Digitized by Google

Mus 45.93.10 (3)

Digitized by Google

R.

Rackett, Rankett, eine der zahlreichen, längst abgegangenen Zungenstimmen der alten Orgeln. Diese Stimme war als Herübernahme des gleichnamigen alten Holzblasinstrumentes[1]) in die Orgel gemeint; sie hatte die stille Klangart ihres Vorbildes und war nach Prätorius „eine ausbündige liebliche zugedäckte Art von Schnarrwerken, zu vielen variationibus und veränderungen gar bequem."[2]) Man hatte Groß Rankett 16- und Rankett 8 Fußton, beide mit kurzen — „einer guten Spannen oder neun Zoll langen" — aber weiten Schallbechern. Doch endigte das Mundstück nicht frei im Schallbecher, sondern wie bei den Sordunen (vgl. den Art.) in einer zweiten innern, ziemlich engen Metallröhre, die fast so lang war, als der über sie gestülpte Schallbecher.[3]) Schon zu Werckmeisters Zeit wurde jedoch diese und andere dergleichen Rohrstimmen „in wenig Wercken mehr gefunden, weil die Corpora einen guten accuraten Meister haben wollen."[4])

Radecker, Heinrich, Organist und Glockenist an der großen Kirche zu Harlem, der erste an der 1738 fertig gewordenen berühmten Orgel. Einige von ihm bekannt gewordene Klavierstücke charakterisierte der Organist Lustig zu Gröningen in seiner drastischen Weise als „ein Olipodrigo voll abscheulicher Katzensprünge".[5]) — Sein Sohn:

Radecker, Johann, erlernte den Orgelbau bei Christian Müller (vgl. den Art.) und war dessen Gehülfe bei der Erbauung der Orgel zu Harlem, denn er erhielt, wie alle Arbeiter, nach deren Vollendung 1738 eine silberne Uhr und 25 Gulden als Geschenk des Magistrats.[6]) Später wird er noch als der Erbauer der

---

[1]) Dieses beschreibt Prätorius, Synt. mus. II. S. 39. 40 und bildet es in der Sciagr. Tab. X. Fig. 8 und 9 auch ab. „Am Resonantz seynd die Ranckettен" — so urteilt Prätorius — „gar stille, fast wie man durch einen Kam bläset", haben auch allein gebraucht, „keine sonderliche gratiam", in Verbindung mit dem Clavicymbel dagegen und „von einem guten Meister geblasen, ist das Ranckett ein lieblich Instrument, sonderlich im Baß anmühtig vnd wol zu hören." Vgl. auch A. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 719.

[2]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 147. Adlung, Mus. mech. org. I. § 181. S. 132.

[3]) Das Rankett als Orgelstimme hat Prätorius in der Sciagr. Tab. XXXVIII. Fig. 13 in beiden Größen abgebildet. — Vgl. auch Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 549.

[4]) Vgl. Werckmeister, Organum Gruning. Redivivum etc. Quedlinburg 1705. § 46.

[5]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 223.

[6]) Vgl. Grégoire, Hist. de l'orgue. 1865. S. 158. 159. — Die Angabe bei Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VII. S. 156, die auch noch Mendel-Reißmann, Musik. Lex.

Digitized by Google

Orgel in der lutherischen Kirche zu Gröningen genannt. Dann aber vertauschte er den Beruf des Orgelbauers mit dem des Organisten und funktionierte als solcher zuerst in Beverwyk bei Harlem, dann als Nachfolger seines Vaters an der Harlemer Orgel selbst. Sie hat er dann in dem folgenden Werkchen auch beschrieben:

Korte Beschryving van het beraemde en prachtige Orgel in de groote of St. Bavons-Kerk te Harlem. 1775. 32 S. 8°. — Drei Klaviersonaten mit Violine, die er 1762 zu Amsterdam herausgab, nennt der Organist Lustig „lauter gemaustes Werk.“[1])

Rambach, Dr. August Jakob, der verdienstvolle Hymnologe, war am 28. Mai 1777 zu Quedlinburg geboren. Sein Vater, der Sohn Dr. J. J. Rambachs (vgl. den folg. Art.), war Prediger daselbst, kam aber schon 1780 als Pastor prim. an der Michaeliskirche nach Hamburg.[2]) Der Sohn studierte 1796—1799 zu Halle Theologie, wurde am 2. Mai 1802 Diakonus an St. Jakobi zu Hamburg und am 20. Dezember 1818, als Nachfolger seines Vaters, Hauptpastor an St. Michaelis. Neben seinem kirchlichen Amte entwickelte er ein reiches und gesegnetes gemeinnütziges Wirken: er gründete 1826 die Taubstummenanstalt, war für die hamburgische Bibelgesellschaft thätig, und förderte als Scholarch und Ephorus am Johanneum die Bildung der Jugend. 1827 ehrte ihn die Universität Marburg durch Verleihung der theologischen Doktorwürde, und 1834 wurde er Senior der hamburgischen Geistlichkeit. Durch körperliche Leiden veranlaßt, legte er 1846 sein Amt nieder und zog sich auf sein Landgut zu Ottensen zurück. Hier starb er am 7. September 1851. — Als erste Frucht von Rambachs fleißiger hymnologischer Thätigkeit erschienen schon 1804 seine „Supplemente zu Richters biographischem Lexikon geistlicher Liederdichter;“ 1813 folgte „Über Luthers Verdienste um den Kirchengesang ꝛc.“ (Hamb. 1813. XVI, 256 u. 92 S. 8°), und 1817—1822 seine umfassende „Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche nach der Zeitfolge geordnet“ (4 Bde.), ein Sammelwerk, in dem er „den Zeitgenossen die alten Liederschätze in einer wenigstens annähernden Gestalt wieder vor Augen führte“, und das er in „Der heilige Gesang der Deutschen ꝛc.“ (2 Bde. 1832 bis 1833) bis auf unsre Zeit herab ergänzte. Das 1843 erschienene Hamburger Gesangbuch, das durch eine Kommission, an deren Spitze er stand von 1832—1841 ausgearbeitet worden war, ist in der Hauptsache sein Werk. Ihm gab er dann noch

VIII. S. 223 wiederholt, daß der jüngere R. „um 1730“ geboren sei, kann also nicht richtig sein; er muß mindestens um 1720 geboren sein.

[1]) Vgl. Gerber, a. a. O. und Neues Lex. III. S. 787.

[2]) Auch er interessierte sich lebhaft für Kirchenmusik. Als nach K. Ph. Em. Bachs Tode der hamburgische Senat im Februar 1789 nahe daran war, die Kirchenmusik in den dortigen Kirchen ganz abgehen zu lassen, wurde Rambach aufgefordert mit seinem Kollegen Beilhan ein Gutachten in der Sache abzugeben. Beide Männer nahmen sich der Kirchenmusik warm an, und verwahrten sich entschieden gegen eine Abschaffung derselben. Vgl. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg 1890. S. 46—49.

Digitized by Google

„Kurz gefaßte Nachrichten von den Verfassern der Lieder", und ebensolche über die Herkunft und die Komponisten der Melodien (beides in besondern Broschüren. Hamb. 1843) bei. Auch die historischen Notizen über die Choralmelodien des Schwenkeschen Choralbuchs in seinen verschiedenen Ausgaben von 1832 an sind von Rambach verfaßt.

Rambach, Dr. Johann Jakob, der gelehrte Theolog, verdienstvolle Bearbeiter und Herausgeber zweier Gesangbücher und treffliche Dichter einer ansehnlichen Zahl wertvoller Kirchenlieder,[1]) hat auch in unsrem Werke einen Platz zu beanspruchen, weil er zugleich der Dichter von 80 Kirchenkantaten-Texten ist, die zu den besten gehören, welche die Zeit der neueren evangelischen Kirchenkantate hervorgebracht hat. — Rambach war am 24. Februar 1693 als der Sohn eines wenig bemittelten Schreinermeisters zu Halle geboren. Er besuchte bis zum 14. Jahr mit bestem Erfolg die höheren Schulen der Franckeschen Stiftungen, trat aber dann in die Werkstätte des Vaters ein, um sich dessen Beruf zu widmen. Erst als ihm nach zwei Jahren ein Unfall zustieß, der ihn für die Handwerksarbeit untauglich machte, nahm er die Schulstudien wieder auf und konnte schon 1712 die Universität Halle beziehen, um Theologie zu studieren. In Jena wurde er 1720 Magister und begann beifällig aufgenommene Vorlesungen zu halten; 1723 berief man ihn als Adjunkten der theologischen Fakultät nach Halle zurück und übertrug ihm 1726 eine außerordentliche, 1727 aber an Franckes Stelle die ordentliche Professur der Theologie. In dieser Stelle wirkte er im Segen und mit großem Erfolg, bis er 1731 einem Rufe als erster Professor der Theologie und Superintendent in Gießen folgte. Doch hier war ihm nicht lange mehr zu wirken gegönnt: schon am 19. April 1735 starb er, erst 42 Jahre alt. — Wie er zur Kantatendichtung kam, erzählte Rambach selbst 1720 so: „Es sind von denselben (nämlich von seinen ersten Texten) bereits einige von dem geschickten Herrn Ziegler[2]) komponieret und vor volkreicher Versammlung abgesungen worden. Durch denselben wurde mir vor einiger Zeit aufgetragen, zur Musik in der Ulrichskirche in Halle dergleichen nach und nach zu verfertigen. Die am 23. Sonntag nach Trinitatis ist die erste Kantate, welche ich

[1]) Er besorgte als hessen-darmstädtischer Superintendent das Hessen-Darmstädtische Kirchengesangbuch von 1733, und 1735 gab er sein Haus-Gesangbuch heraus. — Als Dichter geistlicher Lieder war er einer der besten seiner Zeit, der — um mit Bunsen zu reden — „ein schönes und sehr nötiges Gleichgewicht gegen den überwiegenden Hang der meisten Sänger seiner Zeit zur Gefühlsdichtung und Selbstbetrachtung zu wahren, und der lyrischen Subjektivität wie der kirchlichen Objektivität gleicherweise ihr Recht angedeihen zu lassen" gewußt hat. Mit Recht sind darum seine Lieder in unsern Gesangbüchern sehr verbreitet: Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 464 verzeichnet deren 67 Nrn., als in verschiedenen Gesangbüchern noch im Gebrauch stehend, und das Hannoversche G.-B. von 1740 allein hat über 50 derselben aufgenommen. Vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 130. 131.

[2]) Dies war Johann Gotthilf Ziegler (vgl. den Art.), der Musikdirektor und Organist an St. Ulrich zu Halle.

Digitized by Google

in meinem ganzen Leben verfertiget, und nachdem ich teils durch den gütigen Unterricht des berühmten Herrn Menantes,[1]) teils durch Vorstellung einiger geschickten Muster einen gründlichen Concept davon bekommen, so ist unter fernerer Übung, bei einer nochmals erfolgten Ruhe, die Sache dergestalt von statten gegangen, daß ein völliger Jahrgang daraus erwachsen." Außer Ziegler hat jedoch kein namhafter Komponist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Rambachschen Texte komponiert, auch Johann Sebastian Bach nicht, der dieselben wohl kannte und auch andere Schriften Rambachs in seiner Bibliothek hatte. Sie erschienen in folgenden Werken:

1. „Mag. Joh. Jacob Rambachs, Hallensis, Geistliche Poesien, davon der erste Theil Zwey und siebenzig Cantaten über alle Sonn- und Fest-Tags-Evangelia, der andere Theil Einige erbauliche Madrigale (30 Nrn.) Sonette (30 Nrn.) und Geistliche Lieder (20 Nrn.) in sich fasset." Halle 1720. 8°. 2. Aufl. Gießen 1735. 3. Aufl. Halle 1753. — 2. „Mag. Johann Jacob Rambachs Poetische Fest-Gedanken von den höchsten Wohlthaten Gottes." Jena und Leipzig 1723. 8°, mit weiteren 6 Kantaten. — 3. Dasselbe, 2. Aufl. Jena 1727, mit neuem Anhang, in dem noch zwei Kantatentexte stehen. Alles zusammen 80 Kantatentexte.

Raselius, Andreas, ein namhafter älterer Kirchentonsetzer, dessen Werke im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erschienen sind. Er ist wahrscheinlich zwischen 1550 und 1560 zu Amberg in der Oberpfalz geboren und erscheint 1583 als Magister der Philosophie und Lehrer am Pädagogium zu Heidelberg. Am 19. Mai 1584 wurde er Kantor „in der newen Pfarr vnd lateinischen Stattschul" (dem Gymnasium poëticum) zu Regensburg, wo er „hochgeehrt wegen seiner Kenntnisse, seiner Kunstfertigkeit, seiner Milde und Freundlichkeit, durch die er bei Protestanten und Katholiken gleiche Gunst sich erwarb", lebte und wirkte. 1590 unterzeichnete er hier mit die Konkordienformel, und um 1600 berief ihn der Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz als seinen Kapellmeister nach Heidelberg zurück, wo er dann 1614 sein Leben beschloß.[2]) — Raselius war ein praktisch und theoretisch tüchtig gebildeter Musiker.[3]) In seinem für uns wichtigsten Werk, dem „Re-

[1]) So nannte sich als Dichter und Schriftsteller Christian Friedrich Hunold, geb. 1680 zu Wandersleben in Thüringen und in Weißenfels gebildet. Er studierte die Rechte zu Jena, ging dann 1700 nach Hamburg, wo er aber 1706 eines Romans wegen ausgewiesen wurde; er lebte zuletzt als Docent in Halle, und starb hier am 16. Aug. 1721. In der Kantatendichtung war er ein Nachahmer Erdmann Neumeisters. Vgl. Spitta, Bach II. S. 321. 322. Seine Werke verzeichnet Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 335.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. S. 378. II. S. XI. XII. Mettenleiter, Musikgesch. der Stadt Regensburg. 1866. S. 28. Derselbe, Musikgesch. der Oberpfalz. Amberg 1867. S. 57.

[3]) Als Theoretiker war er ein Anhänger Glareans und seiner Lehre von 12 Kirchentönen. Über seine Schrift „Hexachordum, sive Quaestiones musicae practicae." Nürnb. 1589. 8° vgl. man Mattheson, Orchester II. 1717. S. 401. Walther, Musik. Lexikon 1732. S. 512. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 283. Verschiedene andere seiner Schriften sind Mskr. geblieben. Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 234.

Digitized by Google

genspurgischen Kirchen-Kontrapunkt", hat er 50 evangelische Gemeindeweisen mit vier (13 Sätze) und fünf (37 Sätze) Stimmen „also gesetzt, daß jederman den Choral vnd bekandte Melodey jedes Gesangs vngehindert wol mit singen kan," wie dies viele seiner Zeitgenossen ebenfalls gethan haben. Dabei unterscheidet er sich aber von den meisten dieser dadurch, daß er neben der Rücksichtnahme auf den Gemeindegesang, doch auch dem kunstmäßigen Chorsatz gerecht zu werden bestrebt war. Nicht nur einfach nota contra notam, wie Osiander, Calvisius, Vulpius, Schein u. a., wollte er die Melodien begleiten, sondern vielmehr die Chorstimmen in freierer, den Anforderungen künstlerischen Tonsatzes mehr entsprechender Weise führen. Eine Gemeinde freilich, die z. B. sein „Christe, der du bist Tag und Licht" mit dem Chor singen wollte, mußte die Melodie sicher inne haben. Gleichwohl scheinen seine Sätze fleißig benützt worden zu sein, denn er sagt in der Vorrede, daß er sie nur deswegen in Druck gebe, damit man des „früheren manichfaltigen Abschreibens derselben abkomme." — Die folgenden Werke des Raselius sind hier namhaft zu machen:

1. Teutsche Sprüch auß Sontäglichen Evangelien durchs gantze Jahr mit fünff Stimmen gesetzt, darin viva Exempla Dodecachordi Glareani utraque scala gefunden werden. Nürnberg 1594. 4°. — 2. Cantiones sacrae a quinque, sex, octo et nono vocum. Norimbergae 1595. 4°. — 3. Regenspurgischer Kirchen-Kontrapunkt, Allerley üblichen vnd in Christlichen Versammlungen gebräuchigen Geistlichen Psalmen vnd Lieder D. M. Lutheri vnd anderer in Gott seligen Männer, mit 5. Stimen also gesetzt, daß jederman den Choral vnd bekandte Melodey jedes Gesangs vngehindert wol mit singen kan ꝛc. Gedruckt zu Regenspurg, durch Bartholome Gräf. (Vorrede: „Geben zu Regenspurg, am Tag Gregorii, Anno 1599.) 152 Bl. oder 287 S. kl. 8°.[1])

Ratz, . . ., ein Orgelbauer aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts zu Mülhausen im Elsaß, dem die Erfindung der Orgelstimme Vox Angelica (vgl. den Art. „Angelica") zugeschrieben wird. Adlung sagt hierüber: „Sonst aber ist mir gesagt worden, daß Stumm, ein Orgelmacher in Sulzbach, diese Stimme in etlichen Orgeln gemacht, aber einer zu Mülhausen in Elsaß, mit Namen Ratz (er läßt sich auch glis nennen[2])), soll

[1]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 441. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 209. — Aus diesem Werk sind bei Schoeberlein-Riegel, „Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegesangs" die folgenden Sätze neu gedruckt: I. Nr. 258b. S. 412 „Jesus Christus unser Heiland"; Nr. 259c. S. 415—417 „Gott sei gelobet und gebenedeiet"; III. Nr. 279. S. 408. 409 „Geht durch die Gass' Jerusalem;" Nr. 342. S. 508 „Wohl dem Menschen, der wandelt nit"; Nr. 488b. S. 698—700 „Christe, der du bist Tag und Licht."

[2]) Ein „Johann Gliß, Orgelmacher aus Nürnberg," hat nach Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 137 die Orgel der Lutherischen Haupt- und Stadtkirche zu Erlangen, mit 31 kl. Stn. auf 2 Man. und Ped., für 2000 fl. rhein. erbaut.

Digitized by Google

sie zuerst gemacht haben mit einem krummen Körper, worauf wieder ein anderer steht."[1])

Ratzmann, . . ., ein älterer Orgelbauer zu Ohrdruff, den Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. Gotha 1815. S. X—XII als „einen fleißigen und geschickten Arbeiter rühmt, und dem er die folgenden verbessernden Neuerungen im Orgelbau zuschreibt: 1. die Verwendung von Porzellan-Schildchen für die Registeretiketten auf den Knöpfen der Manubrien; 2. eine Manualtraktur aus Winkeln und Abstrakten, statt der Wellen und Wellenbretter; 3. Balgplatten aus doppelt übereinander geleimten Brettern, statt aus Bohlen oder aus Rahmen mit Füllungen (vgl. den Art. „Oberplatte", Bd. II. S. 448. Anm. 1).

Rau (Rauwe), Johann, gab als „Pfarherr zu Wetter" 1589 ein vierstimmiges Kantional heraus, das die Quelle einzelner Choralmelodien — wie z. B. einer Weise zu „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" — ist, von denen jedoch keine in den allgemeineren Kirchengebrauch kam. Dies sein Buch ist:

M. Luther D. Gesangbuch mit vier stimmen komponiert durch Johann Rauwen ꝛc. Frankfurt a. M. 1589. 12°.[2])

Rauch, Andreas, nach Printz „ein berühmter Komponist des 17. Jahrhunderts",[3]) war wahrscheinlich im letzten Decennium des 16. Jahrhunderts zu Pottendorf in Niederöstreich geboren. 1625 lebte er als Organist der drei evangelischen Landstände des Erzherzogtums Östreich unter der Enns zu Hernals bei Wien, und seit 1630 etwa war er „Bürger und Organist in der freyen Königlichen Stadt Edenburg (Ödenburg) in Niederungarn." — Von ihm sind hier die folgenden Musikwerke zu nennen:

1. Thymiaterium Musicale, d. i. Musikalisches Rauchfäßlein, oder Gebetlein mit 4. 5. 6. 7 und 8 Stimmen, sammt dem B. C. Nürnberg 1625. 4°. — 2. Concentus votivus (eine Gelegenheitsmusik zum Einzug des Kaisers Ferdinand II. zu Ödenburg, am 18. Dez. 1634). Wien 1634. — 3. Currus Triumphalis Musicus octo usque duodecem pluriumque vocum. Viennae 1648. Fol.[4]) — Im Mskr. hinterließ Rauch noch Motetten, deutsche Konzerte, Messen u. dgl. zu 3 und 4 Stn. mit Instrumenten.

---

[1]) Vgl. Adlung, Anl. zur Musik. Gelahrtheit. 1758. S. 395. Anm. c und Mus. mech. org. 1768. I. S. 72. Mattheson, Critica musica. 1722. II. S. 319.

[2]) Vgl. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. I. Nr. 434. 435. S. 126. Nr. 1722. S. 460. 461. Gödeke, Grundriß. 2. Aufl. 1886. II. S. 209.

[3]) Vgl. Printz, Hist. Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst. Dresden 1690. Kap. 12. § 66. S. 144. Gerber, Altes Lex. II. S. 238 führt ihn als Andreas Rauch, und S. 242 nochmals als Andreas Rausch auf.

[4]) Walther, Mus. Lex. 1732. S. 513 und Gerber, Neues Lex. II. S. 802 datieren dies Werk von 1648, Becker, Tonwerke 1855. S. 132 dagegen von 1623. Printz, a. a. O. rühmt den „prächtigen und pompösen Stil" desselben.

Digitized by Google

Raumer, Karl v., der bekannte Geologe, Geograph und Geschichtsschreiber der Pädagogik ist hier auch als Hymnologe zu nennen. Er war am 9. April 1783 zu Wörlitz bei Dessau als der Sohn des Kammerdirektors Georg Friedr. v. Raumer und Bruder des Historikers Friedrich v. Raumer geboren. Von 1801—1805 studierte er zu Göttingen und Jena, sowie in Freiberg unter dem Geologen Werner Naturwissenschaften, untersuchte dann als Geognost einen Teil von Deutschland und Frankreich und lernte in Ifferten Pestalozzis pädagogische Ideen und Bestrebungen kennen. 1811 wurde er Bergrat und Professor der Mineralogie an der Universität Breslau, und kam von da, nachdem er 1813—1814 als Gneisenaus Adjutant die Befreiungskriege mitgemacht hatte, in gleicher Eigenschaft an die Universität Halle. Von 1827 an lehrte er Naturgeschichte und Mineralogie in Erlangen, wo er nach reich gesegnetem Wirken am 2. Juni 1865 starb.[1]) — v. Raumer hatte schon in der Evang. Kirchenzeitung 1829. S. 321 ff. eine Abhandlung über „Gesangbücher, Choralbücher" veröffentlicht, die in seinen „Kreuzzügen". I. Stuttg. 1840. Nr. IX nochmals gedruckt wurde. Dann gab er als eines der ersten Reformgesangbücher heraus: „Sammlung geistlicher Lieder, nebst einem Anhang von Gebeten." Basel 1830. Spittler. 2. Aufl. Stuttgart, S. G. Lieschung (Auszug daraus: „Geistliche Lieder. 2. verb. Aufl. XII u. 136 S. mit 190 Liedern), und veranlaßte seine Schwägerin Luise Reichardt (vgl. den Art.) auch ein vierstimmiges Choralbuch dazu zu bearbeiten, das ebenfalls 1830 erschienen ist und eine Reform der Choralbücher anbahnen sollte. Es ist jedoch nur wenig bekannt geworden.

Raupach, Christoph, ein bedeutender Organist der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war am 5. Juli 1686 zu Tondern im Schleswigschen geboren. Sein Vater, der Organist daselbst und ein Abkömmling der nordischen Organistenschule war, gab ihm einen so trefflichen Unterricht auf Klavier, Orgel und Violine, daß er schon in seinem 13. Jahr „Generalbaß, Fugen und Suiten mit ziemlicher Fertigkeit treffen" konnte, und hielt ihn auch zum fleißigen Studium der theoretischen Werke von Speer, Falck, Quirsfeld u. a. an. 1700 verlor er diesen seinen Lehrmeister und ging deshalb 1701 nach Hamburg, wo er Schüler des Organisten Georg Bronner im Kontrapunkt wurde und in der Oper und in Konzerten bereits im Orchester mitspielte. Im April 1703 besuchte er seinen Bruder zu Rostock und wurde von hier für die eben erledigte Organistenstelle an der Nikolaikirche zu Stralsund empfohlen, die er nach abgelegtem Probespiel auch erhielt, obwohl er erst 17 Jahr alt war. In Stralsund wirkte er dann sein ganzes Lebenlang (die Zeit seines Todes ist nicht bekannt, dürfte aber wahrscheinlich um 1750—1760 anzunehmen sein), und erwarb sich bei seinen Zeitgenossen den Ruf eines ausgezeichneten

[1]) Dies Todesdatum giebt Brockhaus, Konvers.-Lex. 12. Aufl. XII. S. 319, während Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VII. S. 37 „2. Juli" hat.

Digitized by Google

Organisten, der namentlich den Choral auf der Orgel trefflich zu behandeln verstand.[1]) Von seinen zahlreichen Kompositionen — er schrieb nach seiner eigenen Angabe in der Ehrenpforte „von 1704 bis 1730 eine beträchtliche Anzahl Oratorien, eine ungleich größere Menge Feststücke und eben so viel Gelegenheits-Kantaten, Sonaten und Konzerte für allerley Instrumente, auch Klaviersuiten" — ist nichts gedruckt worden, was zu bedauern ist, da sein Lehrer, der Organist Bronner, in seinem Abgangszeugnis bemerkte, daß Raupach „die Wissenschaft der edlen Komposition aus dem Grunde wohl verstanden, und überdies die Gnade von Gott gehabt habe (welche nicht einem jeden gegeben ist), daß er in Erfindungen glücklich sei." Eine Schrift von Raupach: „Veritophili deutliche Beweißgründe, worauf der rechte Gebrauch der Musik, beydes in der Kirche und außer derselben beruhet ꝛc." 1717, hat Mattheson als Anhang seiner Ausgabe von Riedts Handleitung beidrucken lassen.[2])

Rauschquinte, Rauschpfeife, Rauschwerk, Rauschflöte (niederdeutsch auch Ruschquint, Rusquint, Rußpipe) eine gemischte Stimme der Orgel, zweichörig aus Quinte $2^2/_3'$ und Oktave $2'$ zusammengesetzt, also das Inter-

[1]) Über sein Choralspiel vgl. man Mattheson, Vollk. Kapellmeister 1739. III. Kap. 25. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 685—687. Mitzler, Musik. Bibliothek. Bd. III. 3. S. 526 ff. — Nach dem Vorbilde der „Abendmusiken" zu Lübeck und der „Vespermusiken" zu Hamburg „stellte Raupach einigemal des Sonntagnachmittags zum Ausgange auf der Orgel sogenannte musikalische Allusiones vor, deren Erklärung samt den dazu gehörigen Choralversen er zuvor unter die Liebhaber austeilen ließ. Er stellte z. B. am 8. Sonntag n. Trin. 1710 mit der Orgel in einer Sonate vor: Die sich in ihren Anfechtungen beklagende, und mit dem seligmachenden Worte tröstende Kinder Gottes. Die Abteilung wurde also gemacht und im Spielen ausgedrückt: 1. die Anfechtung nach dem Verse: „Sie wüten fast und fahren her"; 2. die Klage in dem Verse: „Ach Gott vom Himmel, sieh darein"; 3. der freudige Trost wurde dann mit dem Verse vorgestellt: „Die Hoffnung wart der rechten Zeit" u. s. w." Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 282 und Gerber, Altes Lex. II. S. 242. Letzterer giebt diese Mitteilung als „eine Probe von dem Fleiß unsrer Väter und ihren Bemühungen um die Aufnahme ihrer Kunst" — und als solche mag sie auch hier stehen.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 514. Gerber, a. a. O. und Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 143. — Seine Verteidigung dieser Schrift erschien in Matthesons Critica musica. 1722. I. S. 167 ff. — Einen Sohn, Hermann Friedrich Raupach, geboren 1728, bildete der Vater zum virtuosen Klavierspieler aus; derselbe wurde 1759 Kapellmeister in Petersburg, wo er die Opern „Alceste" und „Siroë" schrieb und aufführte. Vgl. E. Melis in dem Art. „Russische Musik" in Mendel-Reißmanns Musik. Lex. VIII. S. 471. Auch in Hamburg wurde „am 7. Mai 1764 eine Operette von Kapellmeister Raupach" aufgeführt, und bei der Ankündigung der Konzerte für die Saison 1763/64 daselbst wird bemerkt, die „Kenner wissen, was sie (außer von verschiedenen andern Virtuosen) von dem Klavier des Herrn Kapellmeister Raupach erwarten können." Vgl. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 97 und 100. 101. Von 1765 an lebte er in Paris, wo 1780 Klaviersonaten und Violintrios von ihm gedruckt worden sind. Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 239.

Digitized by Google

vall der reinen Quarte darſtellend. Es verſtärkt dieſelbe den 8′ Ton, indem ſie ihm ſeinen zweiten und dritten Oberton hinzubringt. In kleineren Orgeln werden Quinte $2^2/_3$′ und Oktave 2′ nicht ſelbſtändig geſetzt, weil ſie ſchon in der Mixtur enthalten ſind. Wenn ſie dagegen in größeren Werken (etwa von 20—25 kl. Stn. an aufwärts) disponiert werden, ſo ſtehen ſie entweder als zwei Stimmen für ſich, oder aber ſie werden zur Bequemlichkeit des Organiſten auf eine Schleife geſtellt und damit zu einer gemiſchten Stimme, die eben Rauſchquinte genannt wird, „dieweil" — wie der alte Prätorius erklärt — „die Quinta gröber iſt, als die Superoktava". Als Menſur der Stimme wird gewöhnlich die weite Principalmenſur genommen, doch iſt es nach Töpfer beſſer, ſie 3—4 Töne weiter zu machen und ſo zu intonieren, daß der Ton füllend und ohne Schärfe ſei.[1]) Die meiſten Orgelbauer der Gegenwart ſetzen übrigens Quinte $2^2/_3$′ und Oktave 2′ für ſich und ziehen ſie nur ausnahmsweiſe zur Rauſchquinte zuſammen; nur Friedrich Schulze hat letzteres öfters gethan und dann die Stimme auch Quarte genannt.[2]) Schon zu des Prätorius Zeiten war es ebenſo: „etliche zogen Quint 3′ und Superoktava 2′ zuſammen, etliche aber ſetzten ſie auf ein Regiſter und machten eine abſonderliche Stimme daraus, welche ſie mit dem Namen Rauſchpfeiff intitulieret." Während ſie aber Prätorius nur zweifach kannte, waren zu Adlungs Zeit „die dreifachen gemein", und gab es auch mehrfache, „da die Quinten und Oktaven ſtets kleiner repetiert werden."[3]) — Noch wurde unſre Stimme auch umgekehrt, aus Oktave 2′ und Quinte $1^1/_3$′, zuſammengeſetzt und dann als Rauſchpfeife von Rauſchquinte unterſchieden. Doch ſcheint dieſer Unterſchied nicht allgemein gemacht worden zu ſein: „etliche" — ſo meint Adlung — „unterſcheiden, etliche brauchen die Wörter ohne Unterſchied."[4])

---

[1]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunſt. 1855. I. §. 141. S. 102. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 83 u. 265.

[2]) Dieſe Bezeichnung befürwortet auch Allihn, a. a. O., indem er meint, ſie wäre eigentlich die richtigere.

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 130. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 133. Biermann, Organogr. spec. hild. S. 15 u. 21. — Bei Samber, Manud. ad org. Salzburg 1704. S. 153—155 wird „ein völliges abſonderliches Pfeifenwerk mit vielen Stimmen" als Rauſchquint erwähnt. Als Pedalregiſter ſtand in einer Orgel zu Salzburg eine „Rauſchquint 10fach 8′," und im zweiten Klavier derſelben Orgel gar ein „Rauſchwerk von Metall und Zungenwerk 13fach, zum völligen Anſchlage (d. h. zum vollen Werk) tauglich." Das mag dann ſchon „gerauſcht" haben! Vgl. Adlung, Anl. zur muſikaliſchen Gelahrtheit. 1758. S. 454. Auch Prätorius erwähnt einen „Rauſchpfeiffen-Baß", welcher „jetzt noch im Gebrauch gefunden wird;" Adlung kennt dieſe Stimme nicht mehr.

[4]) Schon bei Prätorius heißt es allgemein: „Quinta gibt mit dem Principal oder Gedackt eine Rauſchpfeiffe," und noch bei Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 197 werden beide Stimmen als verſchiedene aufgeführt. — Ladegaſt hat im Iten Man. der Pauliner Orgel zu Leipzig (1874. 55 kl. Stn.) neben Quinte $2^2/_3$′ eine „Doublette 2′ un $1^1/_3$′," alſo die Rauſchpfeife der älteren Orgelbauer.

Digitized by Google

Räusche, Vater und Sohn, zwei namhafte Organisten zu Wismar in Mecklenburg. Johann Valentin R., der Vater, war 1766 zu Elgersburg bei Gotha als der Sohn eines Landmanns geboren. Da er somit Chr. Heinrich Rincks (vgl. den Art.) Landsmann und annähernder Altersgenosse war, liegt die Annahme nahe, daß er auch denselben Bildungsgang wie dieser durchgemacht, also den grundleglichen Musik- und Orgelunterricht bei einem der Kantoren und Organisten seiner thüringischen Heimatgegend erhalten, seine weitere Ausbildung aber bei Kittel in Erfurt erlangt haben werde. Als er sich am 6. November 1798 zu Wismar verheiratete, war er bereits einige Zeit Organist an der dortigen Marienkirche, welches Amt er bis an seinen Tod am 9. Juli 1841 inne gehabt hat. — Karl Valentin R., der Sohn, war am 22. Juni 1813 zu Wismar geboren und seit der Mitte der dreißiger Jahre Organist an der Georgenkirche daselbst. Er war ein talentvoller Musiker, ausgezeichnet als Organist, Klavier- und Violinspieler;[1]) doch war ihm nicht vergönnt, seine Kunst zu voller Entfaltung zu bringen: ein unheilbares Rückenmarksleiden hinderte ihn daran. Körperlich gelähmt, mußte er sein Organistenamt aufgeben und vertrauerte die letzten 20 Jahre seines Lebens in düsterer Melancholie, bis ihn der Tod am 9. September 1864 von seinen Leiden erlöste.[2]) — Von ihm erschienen die folgenden Orgelwerke:

Op. 1. Adagios ohne Pedal zum Gebrauch beim Gottesdienst. Hamburg, Cranz. — Op. 2. Zwei Präludien zum Gebrauch bei Trauerfeierlichkeiten. Das. — Op. 4. Leichte Orgelvorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Leipzig, Hofmeister. —

Rautenburg, Karl Wilhelm, der fleißige Sammler der Choräle zum Pommernschen Gesangbuch von Vollhagen, war am 18. Dezember 1802 zu Wusterwitz in der Neumark als der Sohn eines Lehrers geboren. Selbst zum Lehrer bestimmt, besuchte er 1819—1821 das Seminar zu Neuzelle und bildete sich hier namentlich zum tüchtigen Orgelspieler aus. 1824 kam er als Lehrer an die Domschule zu Kammin in Pommern, und hier wirkte er von da an sein ganzes langes Leben hindurch in ausgezeichneter Weise, von 1830 an auch als Kantor und Organist am Dom, sowie als Seminarmusiklehrer (1838—1875). 1871 feierte er sein 50jähriges Lehrerjubiläum, bei welcher Gelegenheit ihm vielfache Ehrenbezeugungen zukamen, und starb dann hochbetagt am 29. Juli 1887. — Seine Choralsammlung ist aus einem kleinen, unscheinbaren Heftchen mit 175 Melodien in Ziffern zu dem stattlichen Umfang von 645 Melodien angewachsen, in dem sie jetzt vorliegt. Ihr Titel ist:

---

[1]) Ad. Hesse in Breslau widmete ihm sein Op. 60 „Sieben Orgelstücke" (Breslau, Weinhold) und Spohr übersandte ihm in eigenhändigem Manuskript eine Violinsonate mit Harfenbegleitung.

[2]) Die Angaben bei Fétis, Biogr. univ. des Mus. VII. S. 157 und deren Reproduktion bei Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VIII. S. 225 sind unrichtig.

Digitized by Google

Choralmelodienbuch, eine Sammlung von 645 ein- und zweistimmigen, zum Teil rhythmischen Choralmelodien, zu dem Vollhagenschen Gesangbuch und auch zu andern in den evangelischen Gemeinden Pommerns eingeführten Gesangbüchern, nebst einigen liturgischen Gesängen für ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Gebrauch eingerichtet, und den acht Psalmtönen. In zwei Teilen. 8. Aufl. Neue Ausgabe. Kammin in Pommern, H. L. Behrendt. I. 24 S. II. 116 S. gr. 8°.

Rautenstein, Julius Ernst. Von ihm erschienen in „Fasciculus secundus Geistlicher wolklingender Concerten mit 2 und 3 Stimmen, sampt dem Basso continuo etc." Nordhausen 1637. Nr. 38. 39 und 40 drei geistliche Konzerte. Er war damals Organist zu Quedlinburg. Später erscheint er als Hoforganist zu Alten-Stettin, wo er 1653 „Leichen-Arien" herausgab.[1])

Rebling, Gustav, Musikdirektor und Organist in Magdeburg, ist am 10. Juli 1821 zu Barby an der Elbe geboren. Sein Vater, der dortige Kantor und Organist Friedrich Rebling, ein tüchtiger Musiker, gab ihm den elementaren Musikunterricht. Die höhere musikalische Ausbildung suchte und fand er von 1836 an in der Musikschule Friedr. Schneiders zu Dessau. 1839 erhielt er die erste Anstellung als Organist an der französischen Kirche zu Magdeburg, und diese Stadt ist seitdem die Stätte seines Wirkens geblieben. Am 11. Oktober 1846 gründete Rebling den „Kirchengesangverein", den er seit 1850 zu einem trefflichen Konzertverein ausbildete.[2]) Als Aug. Mühlings Nachfolger wurde er 1847 Musiklehrer am Seminar, als Wachsmanns Nachfolger 1853 Dirigent des Domchors und Gesanglehrer am Domgymnasium, und 1856 erhielt er den Titel eines königlichen Musikdirektors. Seit 1858 endlich hat er die Stelle des Organisten an der Johanniskirche inne. — Rebling hat auf das Musikleben Magdeburgs einen bedeutenden und fördernden Einfluß geübt und auch als Komponist sich einen Namen gemacht. Die folgenden seiner Werke sind hier zu verzeichnen:

Op. 13. 2 Psalmen (der 12te und der 85te) für Doppelchor — 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. — a cappella. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 14. Der 130. Psalm für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. a cappella. Ebendas. — Op. 16. Psalm 51 für S. A. T. u. B. a cappella. Das. — Op. 19. Der 126. Psalm für 2 S. A. T. 2 B. a cappella. Magdeburg, Heinrichshofen. — Op. 28. Der 5. Psalm für Mezz.-Sopr. oder Ten. und Orgelbegleitung. Ebendas. — Op. 39. Lutherhymne gedichtet von Dr. Otto Taubert. Für Mchor. mit Begleitung von Blechinstrumenten. Ebendas. — Op. 42. 4 Orgelstücke. Ebendas. — Op. 45. Der 92. Psalm „Das ist ein köstlich Ding." Für Soloquartett und Chor mit Orgelbegleitung. Ebendas. — Op. 46. Der 106. Psalm „Danket dem Herrn." Für Mchor. Ebendas. — Auch

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 514. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 281 und S. 799.

[2]) Mit demselben feierte er im Oktober 1871 unter allgemeiner ehrender Teilnahme das 25jährige Jubiläum. Vgl. Euterpe 1872. Nr. 8. S. 157—159. Nr. 9. S. 171—174.

Digitized by Google

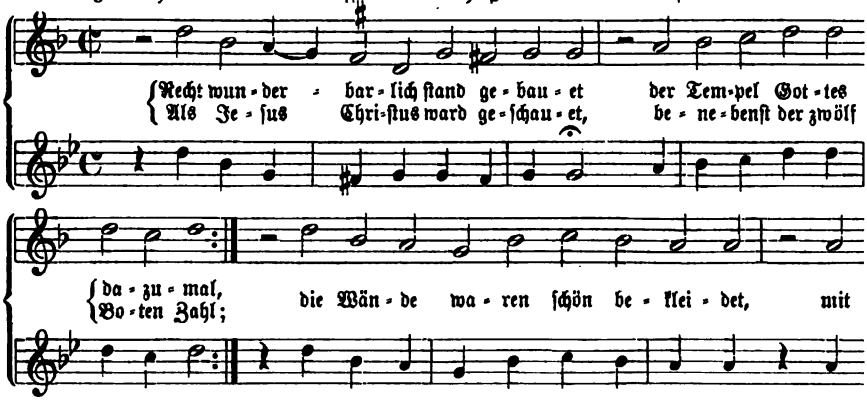
2 Bände der bekannten Sammlung des Domchors in Berlin „Musica sacra“ hat Rebling herausgegeben; es sind die Bände XI u. XIII unter dem Titel: „Sammlung deutscher evangelischer Kirchengesänge des 16. und 17. Jahrhunderts;“ Bd. XI: Gesänge aus den Jahren 1566—1597; Bd. XIII: Gesänge aus den Jahren 1607—1614.

Rechen, in der Abstraktur der Orgel, vgl. im Art. „Kamm“. Die Vorrichtung, die unter keinen Umständen der leichten Spielart günstig sein dürfte, läßt sich „gänzlich vermeiden, wenn die Abstrakten nur von gewöhnlicher Länge gemacht, aber in mehreren Abteilungen angehängt werden.“[1])

Rechenberg, Ernst, war am 12. Oktober 1800 zu Friedersdorf am Queis in Schlesien geboren. Er besuchte von 1822 an das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin und war namentlich in der Komposition Bernh. Kleins Schüler. Nach vollendeten Studien blieb er in Berlin und wurde, vom Kapellmeister C. W. Greulich empfohlen, bald ein sehr gesuchter Musiklehrer. Von ihm sind die folgenden Werke hier zu nennen:

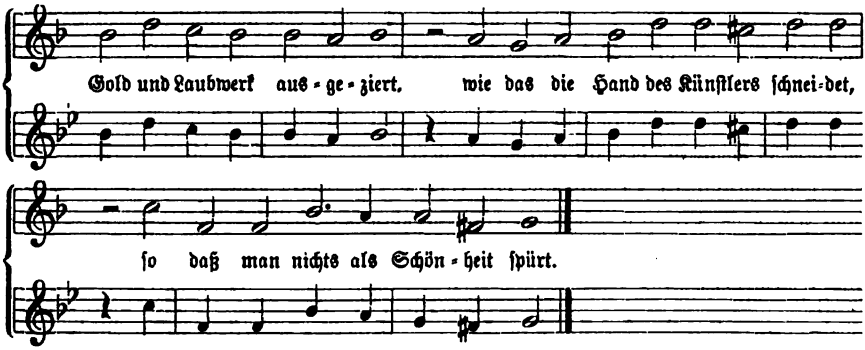
1. Allgemeines Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen für Pf., nach den Werken von Bach, Kühnau, Hesse, Natorp und Rinck bearbeitet. Berlin, Challier & Cie. 4°. — 2. Stunden der Andacht am Klavier. Geistliche Lieder ꝛc. Ebendas. — 3. Psalm „Gott ist unser Heil,“ für Vokal- und Instrumentalmusik mit Orgel. Berlin, Jul. Schmidt. —

Recht wunderbarlich stand gebauet, Choral. Dies Lied Johann Rists erschien in dessen „Neuem musik. Seelenparadies.“ 1662. IIter Teil. Nr. 34. S. 412 mit einer eigenen Melodie von Christian Flor (vgl. den Art.), die aber so wenig als das Lied Eingang und weitere Verbreitung gefunden hat. In etwas geänderter Fassung stand sie bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 282, während sie v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. Beisp. Nr. 159. S. 168 nach dem Original hat neu drucken lassen. Sie heißt in beiderlei Gestalt:



[1]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. I. 2. § 768. 769. S. 531. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 640.

Digitized by Google

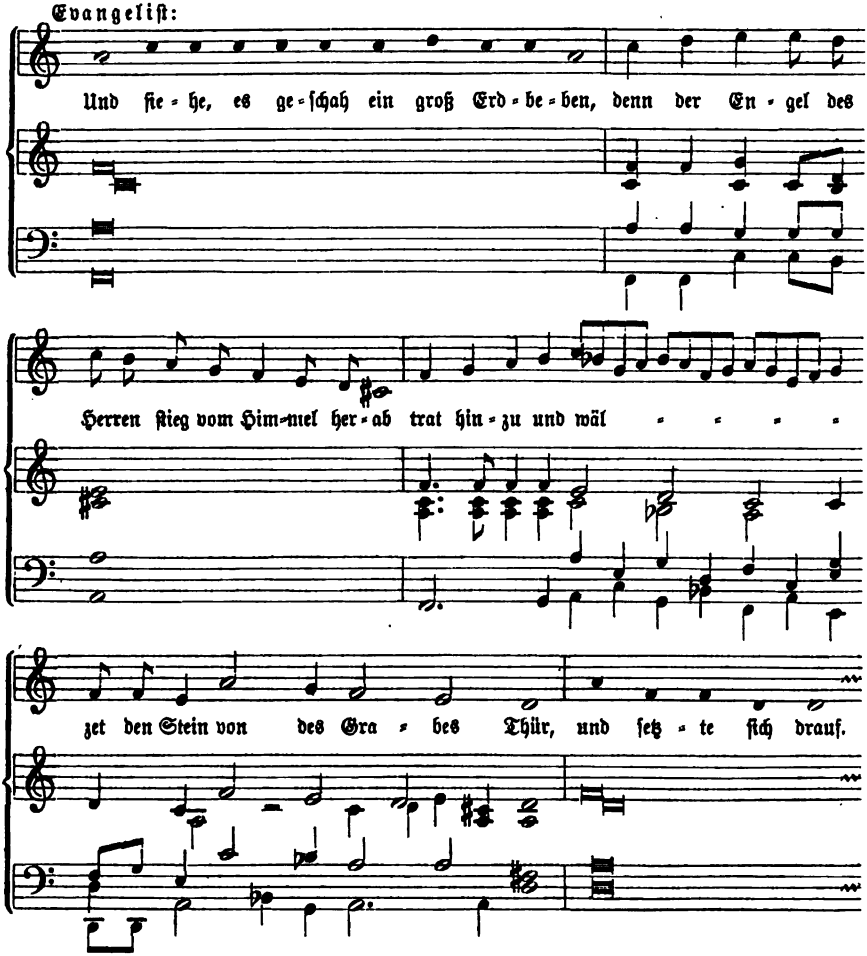


Recitativ, Das, in der evangelischen Kirchenmusik. Schon vom frühesten Mittelalter an besaß die Kirche eine Art recitativischen, der Sprachmodulation nachgehenden Gesangs in ihrem Modus legendi choraliter, ihrer Psalmodie. Aber dieser Gesang war seinem Wesen nach lyrisch und namentlich in seinen Mediationen und Kadenzen dazu bestimmt, die recitierten liturgischen Textesworte aus der Sphäre des bloßen Sprechtons auf die höhere Stufe des Gesangs zu erheben. Das eigentliche Recitativ dagegen ist ein dramatisches Kunstmittel, das die Darstellung einer mehr oder minder rasch fortschreitenden Handlung in erzählender oder dialogischer Form bezweckt. Es erschien erstmals in der ersten Oper, der „Dafne" des Jacopo Peri zu Florenz 1595, ist für diese im ausgesprochenen Suchen nach einer der Monodie der antiken Tragödie entsprechenden Darstellungsform, auf deren Grundierung die ausgearbeiteten Musikstücke der Soli und Chöre hervortreten sollten, erfunden worden und seitdem auch die Grundlage der Opera seria geblieben. Anfänglich noch unbeholfen und eintönig, hat das Recitativ im Verlaufe des 17. Jahrhunderts durch Männer wie Monteverde, Carissimi, Scarlatti u. a. rasch seine volle Ausbildung erlangt. Es war zum wirklichen Sprechgesang und fähig geworden in freiester, biegsamster und behendest bewegter Rede jegliche Seelenregung, auch die leidenschaftlichste zu entsprechendem Ausdruck zu bringen. Dazu giebt die Musik in einfachen Accorden, die, von den Bässen, Violoncellis und dem Cembalo ausgeführt, je nach Umständen liegen bleiben, oder wieder angeschlagen werden, die stützende harmonische Begleitung, sucht auch an besonders affektvollen Stellen durch einzelne einschneidendere Wendungen und illustrierende Zwischenspiele die Wirkung des singend gesprochenen Wortes noch zu steigern und so die Momente vorzubereiten, in denen dann die zu einem Höhepunkt gediehene Stimmung in wirklichen Musikstücken von geschlossener Form ihren Ausdruck findet.[1]) — Schon das ältere Recitativ des Peri

[1]) Über das ältere Recitativ vgl. v. Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter. 1834. II. S. 19 ff. S. 48 ff. III. S. 109 ff. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs 1841. S. 24 ff., über das spätere, ausgebildete: Jahn, Mozart I. S. 240 und S. 247—249. Spitta, Bach I. S. 463. 489. 506. — Die Einführung des begleiteten oder obli-

Digitized by Google

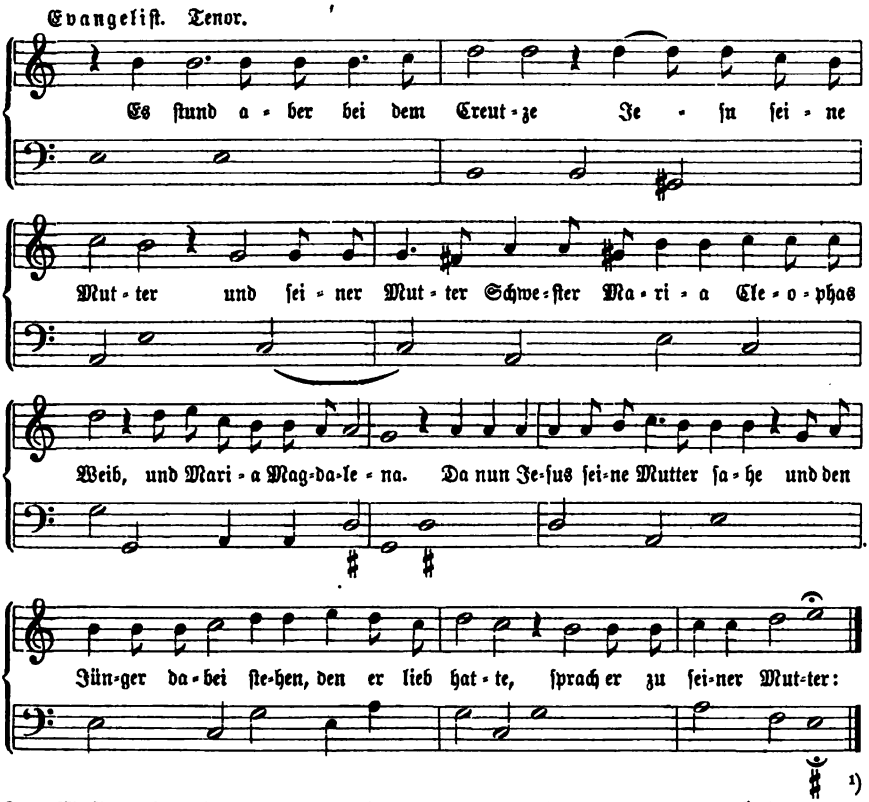
und Caccini, das man, weil in ihm die Scheidung der eigentlichen Recitation von der Arie, dem ausgebildet melodiſchen Sologeſang, noch nicht vollzogen iſt, als arioſes Recitativ bezeichnet, war durch Heinrich Schütz noch in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die deutſche evangeliſche Kirchenmuſik eingeführt worden. Zwar in der Auferſtehungshiſtorie von 1623 ſtellt dieſer große Meiſter, der gottesdienſtlichen Beſtimmung des Werkes entſprechend, die altkirchliche Recitation und das neue Recitativ, das an entſprechenden Textſtellen bereits malende Melodik zeigt, noch nebeneinander, z. B.



gaten Recitativs wird Alleſſandro Scarlatti (in ſeiner Oper „Teodora“ 1693), die größere Ausführung der inſtrumentalen Zwiſchenſätze im Recitativ Rinaldo da Capua zugeſchrieben. Vgl. Burney, Tagebuch einer muſik. Reiſe ꝛc. 1772. I. S. 214 und History of Music. IV. S. 99.

Digitized by Google

während er in den frei oratoriſch geſtalteten „Sieben Worten" von 1645 ganz zum arioſoartigen Recitativ fortgeſchritten iſt, z. B.



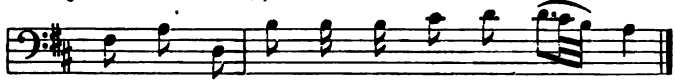
[1])

Der Einfluß dieſer Mittelbildung zeigte ſich zunächſt in den melodiſchen Geſtaltungen der Zeitgenoſſen Schütz', wie man des ſofort inne wird, wenn man einen Blick auf die liedmäßigen Melodien z. B. ſeiner Schülerin, der Herzogin Sophie Eliſabeth von Braunſchweig (vgl. den Art.), oder ſeines Neffen und Schülers Heinrich Albert wirft. Noch wichtiger aber wurde das arioſoartige Recitativ dadurch, daß aus ihm das Arioſo, das zum Einzelvortrag von Bibelworten diente, und die bereits gefeſtigtere Melodiegeſtaltung zeigende deutſche geiſtliche Arie hervorging; die beiden Formen, aus denen ſich der Hauptſache nach die ältere Kirchenkantate zuſammenſetzte. — Vom Ende des 17. Jahrhunderts an mußten die Kirchenkomponiſten auch das ausgebildete Recitativ in den Formenkreis evangeliſcher Kirchenmuſik aufnehmen, wenn dieſe anders eine lebensfähige Kunſt ſein und bleiben wollte. Ohne weiteres und unverändert aber konnte das dramatiſche Recitativ nicht herüber

[1]) Vgl. Bitter, Beiträge zur Geſch. des Oratoriums. 1872. S. 64. 65. v. Dommer, Muſik. Lex. 1865. S. 723. 724.

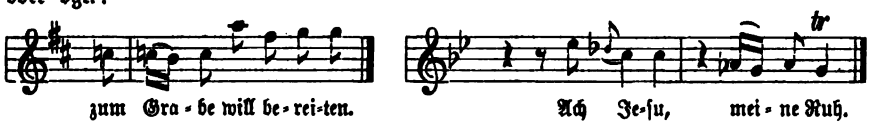
Digitized by Google

genommen werden, und weil die meiſten Komponiſten jener Zeit dies dennoch thaten, ſahen ihre Werke — wie Erdmann Neumeiſter frei heraus geſagt hat — „nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zuſammengeſetzt," und riefen einen langwierigen und erbitterten Kampf gegen die „theatraliſche Kirchenmuſik" hervor. Auch das bloße Vertauſchen der weltlich-dramatiſchen Textunterlage mit einer geiſtlich-lyriſchen genügte allein noch nicht, das Recitativ zu einer kirchlichen Muſikform zu machen: ſein muſikaliſcher Teil vor allem mußte in der Weiſe anders ſtiliſiert werden, daß das Deklamatoriſche an demſelben nach Möglichkeit zurück — und dagegen das Melodiſche in den Vordergrund trat. Theoretiſch wurde dies hinſichtlich des Kirchenrecitativs auch bald erkannt und anerkannt;[1]) in der Praxis aber war „Bach der einzige, der auch hier nicht nur äußerlich übertrug, ſondern innerlich neu ſchuf. Ausdrucksvolle Deklamation iſt keineswegs ſein einziges Streben. Ein allgemein muſikaliſches Princip waltet in ſeinen recitativiſchen Tonreihen, was über den Deklamationsgeſetzen ſchwebt, ſich häufig mit ihnen deckt, nicht ſelten aber auch ihnen entgegen tritt und ſie zwingt, ſich ihm zu bequemen. Und dieſes eben iſt es, was ſie ſtilgemäß für die Kirchenmuſik macht. Man fühlt beſtändig: die ſubjektive Willkür wird gebändigt durch eine erhabenere Kunſtidee, welche ihre unſichtbaren Schranken um ſie zieht. Der melodiſche Strom in Bachs Recitativen iſt zuweilen ſo voll und gleichmäßig, daß man ihn getroſt von den Texteswortен abſtrahieren kann."[2]) Um ſeinen Recitativen den möglichſten melodiſchen Fluß zu ſichern, wendete Bach verſchiedene Mittel an. Er füllte den typiſchen kadenzierenden Quartenſchritt aus:



andere Intervalle verband er durch eine Vorſchlagsnote:

von mehreren Noten derſelben Stufe belebte er die accentuierte durch einen Mordent oder dgl.:

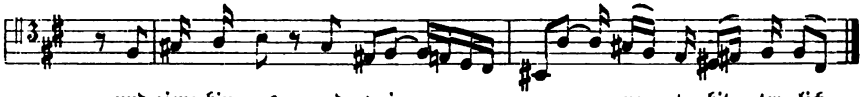


[1]) Schon 1725 erläuterte Telemann an einer Reihe praktiſcher Beiſpiele die Singgebräuche beim Kirchenrecitativ, die alle dahin zielen, deſſen Tonreihen melodiſch möglichſt fließend zu geſtalten. Vgl. Spitta, Bach II. S. 141—143. Hier ſind auch noch andere Kunſtſchriftſteller jener Zeit, wie Scheibe, Kritiſcher Muſikus. 1745. S. 163 und Toſt-Agrikola, Anl. zur Singkunſt. 1757. S. 150 ff. citiert, die dasſelbe Stilprincip aufſtellen.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 489. 490.

Digitized by Google

und brachte namentlich an den Schlüssen längere Melismen an, durch die er Wirkungen zu erreichen wußte, wie die in der berühmten Stelle der Matthäuspassion:



In der Kantate „Nur jedem das Seine" (1715) schrieb er ein zweistimmiges, imitatorisch von Sopran und Alt gesungenes, im sechsten Teil des Weihnachtsoratoriums gar ein vierstimmiges fugiertes Recitativ. Und nicht im gesungenen Teil seiner Recitative allein will Bach das „Absolutmelodische" derselben zur Geltung bringen: namentlich auch die Begleitung muß ihm hiezu dienen und die Singstimme gleichsam „in einen dichten harmonischen Mantel hüllen, damit sie keinen Augenblick ihres vorwiegend melodischen Zweckes vergesse." Läßt er doch mehrmals in Recitativbegleitungen eine vollständige Choralmelodie durchführen. — Aus der Betrachtung der eigentümlichen Gestaltungsweise des Bachschen Kirchenrecitativs ergiebt sich auch dessen richtiger Vortrag von selbst. Der Sänger, der Bachs Recitativen gerecht werden will, wird nicht nur äußerlich Maß halten müssen, er wird vielmehr alle deklamatorisch-leidenschaftliche Weise des theatralischen Vortrags dadurch zu beseitigen haben, daß er sie gleichsam untergehen läßt im melodischen Strome.[1])

Regal, eine ehedem unter verschiedenen Formen und ebenso verschiedenen Namen viel verwendete Zungenstimme der Orgel, die aber längst gänzlich abgegangen ist. — Das eigentliche Regal, oder „Regalwerk"[2]) war ein kleines, tragbares Tasteninstrument, mit halbgedeckten Zungenpfeifen und Schallbechern aus Messing, die nur 1 bis 5, 6, 8 und höchstens 9 Zoll lang waren. Man hatte dergleichen Instrumente „bisweilen mit nur einer Art Regalpfeiffen, oder Schnarrwerklein auf 8 Fuß-Ton: bisweilen zwei Schnarrwerk, da eins auf 8, das ander auf 4 Fuß-Ton gerichtet: bisweilen drei Schnarrwerk, da drei Oktaven übereinander, und die unterste darunter auf 16 Fuß-Ton ist. In etlichen hat man das vierte Register mit eim kleinen repetirenden Zimbel darbei, welches dann fast wie eine

[1]) Nicht immer scheint in diesem Punkte das Richtige getroffen zu werden, wie Ehlerts scharfes Wort beweist, das allerdings zunächst den Vortrag der Bachschen Arien betrifft. Er sagt Deutsche Rundschau. 1880. Heft 1. S. 75: „Die ästhetische Besinnungslosigkeit unserer Tage hat es zur Gewohnheit erhoben, die Arien der Passionsmusik Bachs von Opernsängern und -Sängerinnen vortragen zu lassen, ein Bankrott künstlerischen Verständnisses, zu dessen Vervollständigung nur noch der laute Applaus derjenigen gehörte, bei denen jede geistige Erwärmung nach einer Ableitung in die Handflächen drängt."

[2]) Den Namen soll es nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 74 daher haben, „daß das erste, so von dem ersten Erfinder dieses Werks gefertiget, Regi cuidam, einem Könige zum sonderlichen praesent offeriert und daher Regale, quasi dignum Rege, Regium vel Regale opus genennet worden sei." — Adlung, Mus. mech. org. I. S. 134 erklärt geradezu: „Regal kömmt von rex, und heißt königlich."

Digitized by Google

halbe Orgel anzuhören ist."[1]) Als Vorteile dieses Instruments macht Prätorius geltend, daß es sich leicht herumtragen lasse, wenig Raum einnehme und vermöge seines kräftigen, durchdringenden und dabei fortklingenden Tones besser zum Generalbaß-Instrument geeignet sei, als ein Clavizimbel.[2]) — Die Stimmen dieses Instruments nahm man in mancherlei Abarten auch in die Orgel herüber, als „Schnarrwerke so gemeiniglich und meistenteils von Messing-Pfeiffen vornen in der Brust gefunden werden," und eben mit diesen blank geputzten und öfters noch vergoldeten, zierlich kleinen Schallbechern für eine Hauptzierde des Prospekts erachtet wurden. Ein „recht Regal corpore" war nach Prätorius „oben mit einem Deckel zugemacht," dann waren „zwei, drei oder mehr Löcherlein, entweder oben im selbigen Deckel, oder unten nebenst dem Mundstücke darein gebohret."[3]) Über die verschiedenen Arten des Regals in der Orgel, wie Jungfernregal, Geigenregal, Apfel- oder Knopfregal, Köpflinregal, Trichterregal findet man in besondern Artikeln unsres Werkes noch einige nähere Angaben. Später unterschied man im allgemeinen nur noch Groß- oder Grobregal 8′ und 16′, und Kleinregal 4′.[4])

Regiertisch wird von manchen Orgelschriftstellern und Orgelbauern der Spieltisch genannt. Vgl. den Art.

Regierwerk in der Orgel nennt man den gesamten Mechanismus, der vom Spieler nach Willkür in Bewegung gesetzt wird, um dem Orgelwind den Zutritt zum Pfeifenwerk zu eröffnen, oder zu verschließen. Zum Regierwerk gehört also: 1. die Traktur: die Klaviaturen, die Abstraktur und Wellatur, Winkel und Wippen; 2. die Registratur: Registerzüge, Koppelungen, Kombinationen, Kollektivzüge, die Schwellervorrichtungen, sowie

[1]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 73. Er giebt auch in der Sciagr. Tab. IV. Fig. 2 die Abbildung eines kleinen Regals, die bei Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. Fig. 25 und anderwärts wiederholt ist.

[2]) Vgl. a. a. O. II. S. 72. Adlung, a. a. O. II. S. 100—102. Freilich mußte man dabei den plärrenden, blechernen Ton, den das Instrument produzierte, und von dem Mattheson bei Niedt, Handleitung. II. S. 114. Anm. i sagt: „Wenn ich nur vom Regal lese oder schreibe, so wird mir übel; es dringt ein solches infames Schnarrwerk zwar weit durch, aber ohne die geringste Lieblichkeit" — mit in den Kauf nehmen. — Schon zu des Prätorius' Zeit wurden die besten Regale zu Wien gemacht, und dort sind sie ja als „Wergl" (d. h. Werklein, kleines Orgelwerk) noch heute bekannt.

[3]) Abgebildet hat er ein „Messing Regal" und ein „Gedempft Regal" in der Sciagr. Tab. XXXVIII. Fig. 14 u. 15. Vgl. auch Wangemann, a. a. O. Taf. 19. Fig. 22 und Allihns Atlas. Taf. XI. Fig. 1. 2.

[4]) Adlung, Mus. mech. org. I. § 134. S. 87. § 183. S. 134. § 186. S. 139. § 158. S. 104 bringt noch Namen wie Harfenregal, Zimbelregal, Scharfregal, Grobsordunenregal, Grobgedacktregal, Gedämpftregal, Subtilregal, — weiß dieselben aber nur noch mutmaßlich zu erklären.

Digitized by Google

die Nebenzüge der Sperrventile u. dgl. In der Orgel der Gegenwart kommen hiezu noch: der pneumatische Hebel, als bewegendes Zwischenglied in der Traktur und Registratur, und die Röhrenpneumatik, als Ersatz für die seitherige Einrichtung (event. auch noch die elektromagnetische Mechanik). Alle einzelnen Teile des Regierwerks sind in unsrem Werke in besondern Artikeln beschrieben.

Register-Pneumatik, die Anwendung des pneumatischen Hebels in derselben Weise, wie er in der Abstraktur der Orgel zur Verwendung kommt, auch in der Registratur, als Registerhebel zum Anziehen und Abstoßen der einzelnen Registerzüge und ihrer verschiedenen Kombinationen und Gruppierungen. Von einer guten Orgel muß verlangt werden, daß ihre Registratur ebenso prompt wirke, wie ihre Traktur, daß jedes Register mit derselben Präcision einsetze, wie der einzelne Ton. Bei kleineren Werken läßt sich dies auch ohne besondere Einrichtungen und — deren Kosten erreichen; nicht so leicht bei großen Werken. Ihre längeren Registerleitungen, mit mehrfachen Zwischengliedern von Winkeln und Wellen haben viel Reibung, oder, wenn sie lose gearbeitet sind, viel toten Gang zu überwinden. „Die Knopfstange zieht sich übermäßig weit heraus, man fühlt beim Ziehen ein Drängen und Federn des Mechanismus und der Arretierpunkt der Schleife verliert sich für das Gefühl der Hand so sehr, daß an dem Zuge immer kräftiger gerissen und gestoßen wird, als es notwendig wäre. Diesen Übelständen wird durch den pneumatischen Registerhebel abgeholfen." Außerdem ermöglicht derselbe die bequeme Einrichtung von Kollektivzügen, Crescendo-Werken und Kombinationen. — Für die Registratur der Schleiflade sind doppelt wirkende Mechanismen nötig, die das Anziehen und Abstoßen des Registerzugs bewirken. Die gebräuchlichste deutsche Einrichtung eines Registerhebels der Schleiflade ist folgende: zwei miteinander und mit der Schleife verbundene Keilbälgchen von 60—70 cm Länge und 15—18 cm Breite sind an einem viereckigen Windkasten befestigt, aus welchem durch ein mit dem Registerzug verbundenes Schieberventil (ähnlich dem einer Dampfmaschine) der Wind den beiden Bälgen abwechselnd zugeführt und ins Freie entlassen werden kann. Durch das Anziehen des Registerzugs wird das Schieberventil so gestellt, daß dem einen Balg, der durch seinen Aufgang die Schleife zieht, der Wind zugeführt wird, während der andere sich entleert und schließt. Beim Abstoßen des Zugs tritt der umgekehrte Fall ein und der andere Balg schiebt durch sein Aufgehen die Schleife hinein.[1]) Etwas anders ist die französische Einrichtung von Cavaillé-Coll.

[1]) Dies ist der Registerhebel, wie ihn z. B. Friedr. Ladegast baut. Man findet denselben abgebildet bei Seidel-Rothe, Die Orgel und ihr Bau. 4. Aufl. 1887. Fig. 23. S. 86. 87; Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. Atlas. Taf. XXXIX. Fig. 4. — Doch sind auch noch andere Einrichtungen im Gebrauch. Stahlhuth z. B. verwendet nur einen Balg zum Anziehen der Schleife, und zum Hineinstoßen eine starke Spiralfeder von 25 cm Länge und 12 cm Breite. Vgl. Böckeler, Die neue Orgel zu Aachen. 1876. S. 52.

Digitized by Google

Er verwendet Parallelbälgchen und gewinnt dadurch größere Kraft; aber statt des Schieberventils füllt und entleert er diese Bälge mittelst vier an einen gemeinsamen Draht gereihten Kegelventilen, die unter Umständen infolge geringfügiger Störungen nicht winddicht schließen. Darum äußert Allihn Bedenken gegen diesen Registerhebel, der auch im deutschen Orgelbau keinen Eingang gefunden hat.[1]) — Bei der Kegellade und den andern auf deren Princip beruhenden Windladensystemen der Gegenwart ist, da die Registerventile sich durch ihre eigene Schwere schließen, nur ein einfach wirkender Registerhebel mit einem Balg nötig, um die Ventile zu heben. Derselbe wird ganz nach demselben Princip eingerichtet, wie die Hebel der Spielpneumatik (vgl. den Art.) und in Deutschland immer mit steigendem Balg, von Hastings & Hook in Boston aber auch mit fallendem Balg bei von außen wirkendem Luftdruck gebaut.[2]) — Wie auf den einzelnen Registerzug kann man den pneumatischen Registerhebel auch auf die Koppeln und auf Kollektivzüge wirken lassen. Man bringt solche Mechanismen jetzt mittelst Druckknöpfen, die aus der Leiste zwischen den Manualen hervorragen, ins Bereich des Organisten; ein leichter Druck auf einen solchen Knopf genügt, um eine Koppel oder einen Gruppenzug in Thätigkeit zu setzen, ein Zug am selben Knopf oder ein Druck auf einen nebenstehenden, diese Thätigkeit wieder aufzuheben.[3])

Registratur. Registerzüge, Register. Die Gesamtheit der mechanischen Vorrichtungen, durch welche in der Orgel die Schleifen der Schleiflade, die Registerventile der Kegellade, die Sperrventile und jetzt auch noch die stets sich mehrenden Hülfseinrichtungen der Kombinations- und Kollektivzüge u. dgl. mit den im Bereich des Organisten befindlichen Manubrien oder Handgriffen und Pedalen oder Fußtritten verbunden sind, nennt man Registratur.[4]) Derjenige besondere Teil dieser Vorrichtungen, der je einer Orgelstimme allein zugehört, ist ein Registerzug, und die ganze Mechanik einschließlich des Manubriums und der Pfeifen heißt ein Register. — Der erste, aus dem Orgelgehäuse oder dem Spieltisch herausragende Teil jedes Registerzugs ist das Manubrium, oder der Registerknopf, ein

[1]) Eine Abbildung dieses Hebels von Cavaillé-Coll geben Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876. S. 169, und Allihn, a. a. O. Atlas Taf. XXXVIII. Fig. 6. 7.

[2]) Abbildungen dieses Hebels sehe man bei Allihn, a. a. O., die deutsche Form Taf. XXXIX. Fig. 8, die amerikanische Taf. XL. Fig. 1. 2. Taf. XLII. Fig. 6.

[3]) Verschiedene der zuletzt berührten Einrichtungen sind abgebildet bei Allihn, a. a. O. Taf. XL. Fig. 3. 4. Taf. LXIV. Fig. 1. — Pneumatische Crescendo-Werke und Kombinationen Taf. XL. Fig. 5. 6. 7. Taf. XXXV. Fig. 10. Taf. XXXVI. Fig. 4.

[4]) Den Namen Register, Registratur führten früher die Schleifen oder Parallelen der Schleiflade, wahrscheinlich weil auf ihnen die Durchgangslöcher des Windes für die Pfeifen einer Stimme, wie auf einem Register (Verzeichnis) verzeichnet stehen. Noch bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 29. 30 werden die Ausdrücke „Schleifen" und „Registraturen" als gleichbedeutend gebraucht.

Digitized by Google

Handgriff, mittelst dessen der Organist die ganze Mechanik des betreffenden Registerzugs bewegt. Daß dieser Teil dem Organisten möglichst „brüchlich" gemacht werde, hat schon der alte Arnold Schlick (1511) verlangt. Seine zur Zeit noch gewöhnlichste Form ist ein aus Hartholz gedrehter, braun oder schwarz gebeizter und polierter Knopf, der an die Registerstange angesteckt wird.[1]) Während aber bei der alten Schleiflade die Register oft „mit nötten vnd krefften gezogen werden müssen" (Schlick), genügt hiezu bei vervollkommneter Mechanik und namentlich unter Anwendung der pneumatischen Hülfsapparate jetzt ein leichter Fingerdruck. Man ist daher darauf gekommen, statt der Registerknöpfe tastenartige Drücker anzuwenden und diese horizontal über den Manualen nebeneinander zu legen. Das ist die moderne Registerklaviatur, deren allgemeinere Einführung aber noch abzuwarten bleibt.[2]) Von besonderer Wichtigkeit für die bequeme Handhabung ist die Anordnung der Manubrien, die in kleinen Werken natürlich einfach, in großen umständlicher ist, wenn dem Organisten die am meisten gebrauchten Züge am nächsten zur Hand liegen, alle aber so erreichbar sein sollen, daß er nicht nötig hat, auf der Orgelbank hin und her zu rücken. Die alten Orgelbauer kannten in dieser Hinsicht nur geringe Rücksichtnahme; jetzt ist man vorsorglicher geworden. Die Anordnung zu beiden Seiten der Manuale in terrassenförmig übereinander liegenden (Spieltisch) oder aber in vertikal laufenden Reihen (an der Rückwand des Klavierschranks) ist zur Zeit wohl noch die gewöhnliche. Eine größere Registerzahl ordnet man des weitern noch in Halb- oder Viertels-Kreisbogen, oder in stumpfem Winkel zu den Klaviaturen an. Als die bequemste Anordnung wird jedoch die in horizontaler Reihe über den Klaviaturen, möglichst in der Richtung des auf das Notenblatt gewendeten Auges empfohlen.[3]) Darüber, in welcher Richtung die Züge am bequemsten anzu-

[1]) Früher hatte man auch messingene und eiserne Knöpfe; allein schon Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 351. Anm. k hat darauf aufmerksam gemacht, daß solche Knöpfe „im Winter zu kalt" seien. Dasselbe ist mit Porzellanknöpfen der Fall, und in der Urania 1882. S. 29 wird daher berichtet, daß Joh. Fr. Schulze & Söhne in Paulinzelle das Anbringen solcher „als einen Mißgriff erkannt und sie an allen ihren Orgeln wieder entfernt und durch Holzknöpfe ersetzt" haben.

[2]) Wie es scheint hat sich zuerst der Orgelbauer Fr. W. Sonreck zu Köln eine solche Einrichtung patentieren lassen. Vgl. Orgelbauztg. 1880. S. 110. Die Registerklaviatur des Orgelbauers Röver in Hausneindorf ist abgebildet bei Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1887. Atlas. Taf. XXXV. Fig. 11. Von einer solchen nach der Einrichtung der Firma Walcker in Ludwigsburg berichtet A. W. Gottschalg, Urania 1882. Nr. 2. S. 23. 24, meint aber, „sie sei nicht so übersichtlich, als die bisherige, leicht zu handhabende Einrichtung und daher hier das gute Alte wohl beizubehalten."

[3]) Vgl. Allihn, a. a. O. S. 651. A. Peternell in seinem Katalog S. 9. Maßmann, Orgelbauten I. S. 50. 51. Bogenförmige Anordnung haben z. B. Cavaillé-Coll (St. Sulpice in Paris), Walcker (Dom in Ulm), Ladegast (Dom in Schwerin) u. a. — Vgl. bei Allihn, Atlas. Taf. XXXV. Fig. 3 u. 9, und Taf. XXXVI. Fig. 4 Abbildungen moderner Spieltische; dagegen bei Adlung, Mus. mech. org. II. S. 20 die sonderbare Anordnung der Registerzüge in einer alten Orgel.

Digitized by Google

ziehen seien, ist jetzt kaum mehr ein Zweifel: sie werden vom Organisten gegen sich gezogen. Das war nicht immer so. Arnold Schlick meint 1511: „Item die register zu ziehen ist gelegener, das sie vbersich, oder vntersich, oder beseitz gezogen werden, dann forsich gegen dem organisten," und man ist ihm hierin lange gefolgt.[1]) Die Bewegungsweite, die sich danach richtet, wie weit sich die Schleifen verschieben und wie lang die Ärmchen der Registerwellen sind, betrug bei Schlick „etwan bey einer spannen lang vor das corpus hervß;" Adlung erklärt: „drey oder vier Zoll ist am besten," und jetzt, da die Schleifen sich noch 3, 5—4 cm und im Pedal 5, 5—6 cm verschieben, läßt man den Registerzug bis 9 cm aus dem Gehäuse herausgehen. Eine viel geringere Bewegung genügt bei den Zügen der Kegellade, bei der z. B. A. Peternell mit nur 3 cm ausreicht und Walcker etwa 3,5 cm hat. Dagegen ist hier noch das Einhängen des Zuges in eine kleine Kerbe nötig, weil sonst das Registerventil von selbst wieder zufallen würde. — Der Registertitel, die Register-Aufschrift oder -Etikette jeder Stimme soll enthalten: den wahren, eigentümlichen Namen der Stimme; ihre Tongröße; wenn sie eine gemischte ist, wie viele Chöre sie enthält, und, wenn es sich nicht von selbst versteht, ob sie offen oder gedeckt sei. Hinsichtlich des bekannten Mischmaschs von deutschen, lateinischen, italienischen und französischen Registernamen wird bemerkt, daß wie unschön derselbe immer sei, „eine Änderung, die Aussicht auf allgemeine Annahme habe, doch nicht gemacht werden" könne, daß aber in allen Fällen, da man „die Wahl zwischen einem fremden und einem deutschen Ausdruck habe, letzterem der Vorzug" gegeben werden sollte. Die Aufschrift selbst ist möglichst deutlich, am besten mit fetten Antiquabuchstaben, wie auf den Apothekerbüchsen zu schreiben. An den Registerzügen angebracht hat man sie schon auf sehr verschiedene Weise. Das Primitivste waren wohl Papierzettel, die man neben oder über den Zug klebte. Schlecht lesbar war es, wenn man die Aufschrift einem in die Höhlung des Knopfes eingegossenen Zinnplättchen eingrub, oder mit Goldbuchstaben inwendig auf ein Glasplättchen schrieb und dieses in den Knopf einließ. Als deutlicher und dauerhafter galt die Weise, die Aufschrift auf einem Papierzettel unter einem Glas in der Höhlung des Knopfes zu befestigen. Nach der jetzigen Praxis wird sie in Porzellanplättchen eingebrannt und diese in den Knopf eingelassen.[2]) Im Interesse der he-

[1]) Vgl. Spiegel der Orgelmacher. 1511. Bl. XII. Monatsh. für Musikgesch. 1869. S. 98. Adlung, a. a. O. II. S. 27 bemerkt, daß es „nicht fein sey, wenn die Register auf- und abwärts geschoben werden." — An der Orgel der Katharinenkirche zu Hamburg mußten nach Mattheson, Orchestre I. 1713. S. 260 die Manubrien sogar „hineingeschoben" werden, um die Register „anzuziehen".

[2]) Vgl. über die verschiedenen Arten, die Registeretikette anzubringen Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 351. Anm. k. Mus. mech. org. II. S. 20. Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. § 38. S. 156—158. — Töpfer, Die Orgel 1862. S. 43 giebt ein Verfahren an, die Porzellanschilde so im Knopf zu befestigen, daß sie auch bei feuchtem Wetter nicht los werden und herausfallen, wie dies bei bloßem Einleimen wohl geschieht.

Digitized by Google

quemeren Lesbarkeit wird neuſtens noch angeraten, die Porzellanſchildchen ſtatt vorne am Knopf ſenkrecht, lieber an deſſen abgeſchrägter Oberſeite etwa in der Weiſe anzubringen, wie die Zifferblätter an den Uhren der Bahnhofperrons. — Einem raſchen Überblick über die zu jeder Orgelabteilung gehörigen Stimmen dient das Bezeichnen der Manubrien mit verſchiedenen Farben. Das hat ſchon Caſparini in der berühmten Görlitzer Orgel gethan und Adlung meinte mit Recht, daß es ſo übel nicht ſei. Walcker und die ihm folgenden ſüddeutſchen Orgelbauer wenden verſchieden gefärbte Aufſchriftenplättchen an: für das I. Man. weiße, für das II. blaßrote und fürs Pedal hellgrüne; Ladegaſt faßt die einzelnen Manubriengruppen mit farbigen Linien ein. Es iſt dies namentlich dann nötig, wenn die den einzelnen Orgelabteilungen zugehörigen Stimmen nicht geſchloſſene Gruppen bilden, ſondern mit Rückſicht auf den praktiſchen Gebrauch geordnet ſind.[1]) — Das zweite Glied der Mechanik jedes Regiſterzuges iſt die Zugſtange, auch Schiebſtange und Regiſterſtange genannt. Sie pflanzt die Bewegung nach dem einen Arm der Regiſterwelle, an den ſie angehängt iſt, fort. Bei der Schleiflade muß ſie ziemlich maſſiv ſein, „ob speciem firmitudinis“, wie Adlung meint, und wurde früher viereckig und öfters aus Eiſen gemacht; jetzt macht man ſie rund aus gradadrigem Abſtraktenholz und nicht mehr ſo ſtark, namentlich wenn ſie die Bewegung nur noch an einen Balg der Regiſterpneumatik zu übertragen hat. Bei der Kegellade genügt eine ganz dünne Stange, oder eine ſtarke Abſtrakte. — Die Regiſterwelle, welche die Bewegung weiter leitet, läuft mit zwei Zapfen in ſtarken hölzernen Rahmenſtücken; auf jeder Seite hat ſie einen metallenen Arm, von denen der, welcher mit der Zugſtange verbunden iſt, meiſt nur die halbe Länge des gegenüberliegenden hat. Letzterer greift in das Gabelende des Schlüſſels ein, einer Stange, welche die Verbindung mit dem einen Arm der Regiſterwippe herſtellt. Dieſe iſt von Holz oder Eiſen gemacht und bewegt ſich in einer ſtarken Platte ſo, daß ihr anderer Arm in das zwei zuſammengehörige Schleifen verbindende Koppelholz eingreift und die Schleife in beiden Windladenhälften beim Anziehen des Zuges nach der einen, beim Abſtoßen desſelben nach der entgegengeſetzten Seite ſoweit bewegt, als die Hemmſtifte (vgl. den Art.) es zulaſſen. Statt der Wellen werden wie in der Abſtraktur auch hier vielfach Winkel aus Meſſing oder Eiſen

Nach Wolfram a. a. O. S. X ſcheint der Orgelbauer Ratzmann zu Ohrdruf einer der erſten geweſen zu ſein, der Porzellanſchildchen verwendete.

[1]) Adlung, Mus. mech. org. II. S. 20 wußte es zwar wohl zu ſchätzen, wenn „die manubria kommode geordnet“ waren, aber die „Eurythmiam“ ging ihm doch über alles; darum rät er, zur Ausfüllung der Reihen unter Umſtänden auch noch „den Stern, Vogelgeſang, Guckuck und blinde manubria dazu zu thun.“ Er wird dann freilich in einer Anmerkung von Agrikola gehörig abgekanzelt, der da meint: die Eurythmie könne doch erreicht werden, „ohne daß man nötig habe, um eines Regiſterknopfes willen, ſolche Tändeleyen in eine Orgel zu ſetzen.“ Man iſt zwar jetzt allgemein der Anſicht Agrikolas; ob es aber ganz ohne blinde Regiſterknöpfe abgeht, weiß ich doch nicht.

Digitized by Google

verwendet. Bei der wesentlich einfacheren und leichteren Registratur der Kegellade ist jeder Registerzug mittelst Wellen, Winkeln und Abstrakten bis zu einem Punkte geleitet, da er auf einen Stecher wirken kann, der das Registerventil hebt. — Jede größere Orgel besteht aus mehreren selbständigen Werken, deren jedes seine eigene Windlade und Klaviatur und darum auch seine besondere Registratur hat. Doch sollen diese Abteilungen auch zusammen gebraucht werden, als einheitliches Werk wirken können. Um dies zu ermöglichen, sind Verbindungsmechanismen vorhanden, durch welche die Regierwerke der einzelnen Orgelabteilungen aneinander gehängt werden. Das sind die Koppelungen, deren Angriffspunkte als mechanische Registerzüge ebenso, wie die wirklichen Registerzüge ins Bereich der Hände des Organisten, oder aber, um diesen die Freiheit für das Spiel mehr zu wahren, als Fußtritte über das Pedal gelegt sind. Aber die Koppelungen, wie sehr sie auch in neuerer Zeit vervollkommnet und weiter gebildet worden sind, vereinheitlichen ein Orgelwerk doch nur bis zu einem gewissen Grad und vermögen das in einer großen Orgel beschlossen liegende Klangmaterial nur teilweise frei zu machen. Die Technik der Gegenwart ist denn auch bei ihnen nicht stehen geblieben. Unter immer ausgedehnterer Benutzung der pneumatischen Hülfsapparate strebt sie dem Ziele zu, jede einzelne Orgelstimme mit jeder andern in beliebiger Gruppierung vereint spielbar zu machen. Daher die Kombinations-, Kollektiv-, Transmissions-, Prolongements-Züge und -Tritte, die in immer wachsender Anzahl in der Registratur erscheinen. Die Zeit wird zu lehren haben, in wie weit diese Einrichtungen praktisch und dauerhaft, und daher geeignet sind, allgemeine und bleibende Verwendung auch in der deutschen Kirchenorgel zu finden.

Registrieren auf der Orgel, das Anziehen und Abstoßen der die verschiedenen Stimmen eines Werkes zum Erklingen oder Verstummen bringenden Registerzüge. Das Registrieren wird gewöhnlich vom Spieler selbst, unter Umständen auch von einem sachverständigen Gehülfen nach den in einer vorzutragenden Komposition vermerkten Anweisungen besorgt. Wir sehen hier davon ab, die elementaren Regeln für das auf den Gesetzen des Hinzutretens der natürlichen Obertöne (vgl. den Art.) zum Grundton beruhende Registrieren zu geben. Daß lückenlose Stimmenprogression beim Anziehen der Register notwendig, daß gemischte und Nebenstimmen nicht ohne genügende Deckung durch Grundstimmen gebraucht werden können u. dgl. — solche Regeln zu geben und zum Verständnis zu bringen ist Sache der Schule. Auch die den älteren Orgelschriftstellern so wichtige Berechnung der bei jeder gegebenen Anzahl von Orgelstimmen möglichen Mischungen — „welche bey den Lateinern ars combinatoria genennet wird“[1]) — können wir füglich übergehen: es ist dies

[1]) Vgl. P. Kircher, Musurgia. lib. VIII. 1 die „Musurgia combinatoria.“ Mattheson, Vollk. Kapellmeister 1739. II. cap. 6. § 51. 52. Mitzler, Musik. Biblioth. III. 3. S. 553. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 496—505. Knecht, Württ. Ch.-B. II. 1816. S. 333. Frech, Württ. Ch.-B. 1828. S. XII. Orgelspielbuch 1851. S. 19. 20 u. v. a.

Digitized by Google

eine mehr als „brodlose Kunst", die ausrechnet, daß z. B. 5 Stimmen 120 mögliche Mischungen ergeben, von denen aber kaum 10 überhaupt brauchbar und kaum 5 von musikalischem Wert sind. — Aber es giebt auch eine Kunst der Registration, welche die Meister des Orgelspiels von jeher geübt haben,[1]) und welche man gerne mit der Kunst des Instrumentierens bei den Orchesterkomponisten vergleicht. Freilich kann dieser Vergleich nur ein hinkender sein, weil eben selbst die stimmenreichste und tadellos charakteristisch intonierte Orgel eine Orgel bleibt und nie zum Orchester wird, wie oft man auch neuerdings von deren „orchestermäßiger Behandlung" sprechen mag. Für das höhere, kunstmäßige Registrieren können und sollen allgemeine und unter allen Umständen maßgebende Regeln nicht aufgestellt werden; schon deswegen nicht, weil die Orgeln nicht allein nach Anzahl und Disposition der Stimmen, sondern viel mehr noch nach deren Intonation und Klangwirkung so außerordentlich verschieden sind, daß kaum je zwei gefunden werden dürften, die vollständig miteinander übereinkommen. Solche Regeln sind auch für den kunstgebildeten Organisten nicht nötig, am wenigsten mit Bezug auf die Werke der klassischen deutschen Orgelkunst. Dem gewöhnlichen Organisten zweiten, dritten u. s. w. Ranges aber nützen Regeln wenig; er wird, wie sehr man auch das Zufällige und Gewohnheitsmäßige, die bis zum Überdruß zu hörende Monotonie in der Verwendung der Klangfarben der Orgel beklagen mag, doch bei einer kleinen Anzahl stereotyper Registermischungen bleiben und vielleicht besser daran thun, als wenn er andrerseits durch eine in scharfen Kontrasten wechselnde Registrierung in derbe Effekthascherei verfällt.[2]) Vom Standpunkt der kirchlichen Orgelkunst aus möchten aber bezüglich der Registrierung doch noch einige Gesichtspunkte geltend zu machen sein. Der Orgelstil in seiner gedrungenen, festen Mannhaftigkeit, die ihn eben kirchlich macht und die gleicherweise aus der ruhig strömenden Fülle des Orgeltons, wie aus der rhythmischen Bestimmtheit und Präzision des Orgelspiels resultiert, verlangt zu jeder Zeit und für jeden Zweck vor allem eine Registrierung, die einen satten, runden Gesamtklang, den wirklichen und wahren Orgelton ergiebt. Dieser Orgelton, der in der Kirche weder nach unten noch nach oben einen bestimmten Stärkegrad überschreiten soll, ist die Grundierung, auf der dann die helleren oder dunkleren Lichter

[1]) Vgl. die höchst dankenswerten Nachweisungen über Seb. Bachs „ganz eigentümliche und erfindungsreiche Art des Registrierens" an einem Orgelchoral bei Spitta, Bach I. S. 393 bis 396. „Bachs Scharfsinn war in harmonischen und klanglichen Kombinationen gleich eminent, und wie in ersterer Hinsicht sein Auge Pfade zu finden gewußt hat, die niemand vorher ahnte, so war er auch in neuen Klangmischungen unerschöpflich, oft eigenartig bis zum Befremden aber niemals stillos und raffiniert."

[2]) Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1887. S. 662 sagt daher bei Veranlassung der Besprechung neuerer mechanischer Vorrichtungen in der Registratur der Orgel auch geradezu: „Es ist gar nicht wünschenswert, jedem Organisten die freie Verfügung über das Klangmaterial zu geben. Der geringer beanlagte Organist wird sich mit wenigen ausprobierten Klängen begnügen und leicht, wenn er über diesen festen Weg hinausgeht, Mißgriffe thun."

Digitized by Google

aller weiter charakterisierenden Registermischungen oder einzelnen Register aufzusetzen sind. Solche Registrierung ist gemeint, wenn Mendelssohn nachgerühmt wird, er habe auf der Orgel wie kein anderer zu „singen" verstanden, oder wenn von einem andern tüchtigen Organisten gesagt wird, er habe die Orgel immer „massig" behandelt.[1]) Diese ruhig-satte Grundfärbung — und nur sie, nicht allerlei Registrierungskünste, und wären sie noch so fein ausgedacht — verlangt insbesondere auch die Begleitung des Chorals als Gemeindegesang, und zwar zu jeder Zeit, bei zahlreicherer oder minder zahlreicher Gemeinde, bei Anlässen der Freude oder der Trauer. Es ist nur ein Fündlein aus der rationalistischen Zeit, die ihren geistesarmen Choralprodukten durch Registrierungskünste aufhelfen zu können meinte, wenn man auch jetzt noch förmliche Schemata der Registrierung nicht allein für einzelne Strophen, sondern sogar für einzelne Zeilen eines Liedes aufstellt, um „den Choraltext musikalisch auszulegen."[2]) Das ist aber ein müßiges Beginnen; nicht auslegen soll die Orgel den Choral, sondern tüchtig begleiten. Wäre dies richtig erkannt, so müßten wir doch wohl unter der zahllosen Menge unserer Choralbücher mehr solche haben, die den Choral in echt stilmäßiger, künstlerischer und zugleich kirchlicher Weise für die Orgel ausgearbeitet bringen, als in Wirklichkeit vorhanden sind. — Noch ist auch die Frage des Registrierens beim Vortrag der Werke der älteren deutschen Orgelkunst, namentlich der Seb. Bachschen kurz zu berühren. Die alten Orgelmeister waren im Bewußtsein des objektiven Gehaltes, der ihren Werken innewohnt und unter allen Umständen zur Geltung kommen muß, um den Vortrag nur wenig besorgt und es sind nur ganz sparsame vereinzelte Andeutungen, die sie für denselben gegeben haben. Erst in neuerer Zeit ist die ängstliche Fürsorge für

---

[1]) Vgl. Naumann, Nachklänge. 1872. S. 46, wo von Mendelssohns Orgelspiel gesagt wird: „Nie haben wir wieder in solcher Weise auf der Orgel singen hören, nie wieder so harmonisch vermittelte und wohlthuende Steigerung in der Anwendung der Züge vernommen." — Von dem verstorbenen Zürcher Organisten Gustav Weber wird im Musik. Wochenblatt 1873. S. 26 berichtet: „Ähnlich wie die Meister in den übrigen Künsten behandelt Weber die Gruppen in Farbe und Tonverhältnis „massig", d. h. nicht durch unlogische oder unruhige Behandlung zersplitternd."

[2]) Wie Ed. Grell einmal verlangt haben soll. Vgl. die Zeitschrift „Die Orgel". 1. Heft. S. 2. — Eine ganze Anzahl von Schematen für die Registrierung einzelner Choräle hat der Organist Fr. Jakobs zu Wesel in seinem „Wegweiser für Organisten." (1865). S. 41—54 aufgestellt. Einige hat auch A. Eckardt in dem Artikel „Über das Choralspiel", Euterpe 1875. S. 124. 125, wo z. B. die sublime Meinung ausgesprochen ist: „bei Klagegesängen dürfte der Ton nach dem Schlusse hin immer schwächer werden — gleichsam sich in einer anderen Welt verlierend." — Auch die Unsitte, den letzten Vers eines Liedes mit voller Orgel zu begleiten, die schon Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 491 erwähnt, hat sich bis in die Gegenwart erhalten. Nach Adlung sollte dadurch „der Geistliche erinnert werden, sich zu seiner Verrichtung fertig zu halten," was „(auf den Dörfern aber eben nicht fein) durch einen Schlag mit einem Knittel, eben als wenn er mit Gewalt aus dem Schlafe zu bringen wär" zu erreichen gesucht werde.

Digitized by Google

den guten Vortrag aufgekommen und kann sich im Bauen von Eselsbrücken für denselben gar nicht genug thun. Man schwelgt ja in einem Übermaß musikalischer Darstellungsmittel, die jetzt auch auf der Orgel fast täglich vermehrt werden, und diese Mittel will man doch anwenden. Es entspricht dies ganz der Richtung unsrer Zeit, der in allen Künsten das Äußere, die virtuose Darstellung mehr gilt, als der Inhalt, die glänzende Farbe mehr als die korrekte Zeichnung, und der auch auf der Orgel Registerkombinationen nachgerade interessanter sind als strenge Orgelgedanken. Mehr als irgend ein andres Organ musikalischer Darstellung steckt aber die Orgel dem Gebrauch der in ihr gebotenen Darstellungsmittel der Registermischung bestimmte Grenzen, die nicht überschritten werden dürfen, wenn man nicht der Eigenart des Instruments Gewalt anthun und damit zugleich dessen kirchliche Würde schädigen will. Bestimmt formulierte Regeln aufzustellen ist aber auch hier weder möglich noch vonnöten; über allen Regeln steht der künstlerisch gebildete Geschmack des Organisten und sein offener Sinn für kirchliches Dekorum, die beide bei der Registrierung stets sicher leiten werden. Was speciell noch die Registrierung in den Orgelwerken Seb. Bachs anlangt, so wird die hergebrachte Meinung, als seien diese „stilgemäß" ohne jeglichen Registerwechsel, womöglich immer mit voller Orgel vorzutragen,[1]) jetzt kaum noch aufrecht erhalten werden wollen. „Sollen" — so ist mit Recht gefragt worden — „die oft mit ungemeiner Kunst geschaffenen großartigen Steigerungen bei der Ausführung unbeachtet bleiben? Müssen genaue Wiederholungen ganzer Teile durchaus in gleicher Stärke vorgetragen werden?" Außerdem ist noch „zu bedenken, daß man im Verlaufe einer Komposition das ganze Tonmaterial verwenden kann, ohne es ein einziges Mal als Gesamtmasse wirken zu lassen."[2]) Da eröffnet sich dem strebenden Orgelspieler ein weites Feld des Studiums; und je mehr er sich in seinen Bach einlebt, desto mehr wird ihm der Sinn aufgehen für dessen einfache objektive Größe, die in den Orgelkompositionen fast noch mehr als in den großen Gesangswerken[3]) die richtige Darstellungsweise von selbst ergiebt, und

[1]) Vgl. Ed. Krüger, Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. 1847. S. 91. 92. Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 322 u. a., und dagegen Kretschmar, „Zur Orgelmusik" im Musik. Wochenblatt 1873. S. 67. Schreyer im Vorwort zu Bd. I seiner Bachausgabe u. a.

[2]) Bach selbst hat in den 9 Bdn. seiner Orgelkompositionen (Edition Peters) nur 11 mal „pro Organo pleno" vorgeschrieben, und die Vorschrift steht mehrmals — z. B. im Präludium in Es-dur. Bd. I; Präl. und Fuge H-moll. Bd. II; Präludium in C-dur. Bd. VII — in sehr auffälligem Widerspruch zum Inhalt des Stückes. Sollte denn Bach, der — wie sich bei ihm von selbst versteht und auch bereits angedeutet wurde — auch ganz eigentümliche Registermischungen für seine Zwecke wohl zu brauchen wußte, mit seinem „pro Organo pleno" immer das ganze Tonmaterial mit Mixturen und Quinten und Terzen und dem schweren Geschütz der Posaunen und Trompeten gemeint, und nicht vielmehr zunächst jenen gesättigten, runden Orgelklang, von dem oben die Rede war, im Auge gehabt haben?

[3]) Auch in diesen liebt man es jetzt moderne Effekte anzubringen. Und wenn in den weiten Hallen einer gotischen Kirche ein großer Chor z. B. das „passus et sepultus est" am Schlusse des Crucifixus der H-moll-Messe in erlöschendem pp. über eine atemlos lauschende

Digitized by Google

einerseits für den Schmuck echt künstlerischer Registrierung ganz wohl zugänglich ist, andrerseits aber alles Subjektive in Anwendung aparter und gesuchter Mittel für aparte Zwecke der Darstellung, alles Bemühen um besondere Effekte des Bestimmtesten ablehnt. Als oberste Regel nicht allein für das Registrieren Bachscher Orgelmusik, sondern für alles Registrieren in der Kirche überhaupt ist Ehlerts goldenes Wort festzuhalten, daß „alle Darstellung das Rätsel der Kunst nicht mit arithmetischem Finger ausrechnen, sondern es nur aufhellen und uns näher bringen soll."

Regnart, Jakob, ein Tonsetzer aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der hier anzuführen ist, weil aus einem weltlichen Liede von ihm unsre Choralmelodie „Auf meinen lieben Gott" herausgebildet wurde. Er war um 1540 als Sproß einer musikalischen Familie in Flandern geboren[1]) und kam frühe als Sängerknabe (Alumnus chori musici) in die Kapelle des Kaisers Ferdinand I. In derselben wurde er unter dem 1. Dezember 1564 als Tenorist angestellt und war mit ihr 1566 auf dem Reichstag zu Augsburg; noch am 1. August 1573 erscheint er als Tenorist und Musiklehrer der Sängerknaben, von 1579—1582 aber war er neben Phil. de Monte Vicekapellmeister.[2]) Im Laufe des Jahres 1582 trat er in die Dienste des Erzherzogs Ferdinand zu Innsbruck,[3]) dessen „Kapellmeister" er sich auf Druckwerken aus den Jahren 1588—1591 nennt. Ferdinand starb am 24. Januar 1595, und nun „scheint Regnart einige Jahre gefeiert zu haben." Erst unter dem 1. Januar 1598 wird er als kaiserlicher Vicekapellmeister wieder genannt und unter dem Datum „Prag, den 31. Dezember 1599" dedicierte er sein letztes Werk, neun Messen, dem Kaiser Rudolf II. Bald darauf, spätestens

---

Zuhörermenge hinhaucht, so macht das allerdings einen großen Effekt, aber für Bach und sein mächtigstes Werk ist er doch — kleinlich. Mehr noch aber sind dies die mechanischen Effekte des Echokastens u. dgl. in Bachs Orgelwerken. Und der Wechsel der Klangfarbe und des Stärkegrades kann musikalisch geradezu zerstörend wirken, wenn er zur Unzeit auf dem falschen Taktteil, ein Viertel zu früh oder zu spät eintritt. Dies ist aber erfahrungsmäßig so häufig der Fall, daß man, wie Allihn, a. a. O. S. 657 ganz richtig bemerkt, sich ganz dran gewöhnt hat.

[1]) Noch drei seiner Brüder: Franz, Pascasius und Karl, waren ebenfalls Tonsetzer. — Als Heimatsort galt seither nach Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VII. S. 200. 201 Douai, und als Geburtsjahr Jakobs 1531; beides soll nach neueren Forschungen Eitners, Monatsh. für Musikgesch. 1880. XII. Nr. 6. S. 88—131, dem auch Ödeke, Grundriß. 2. Aufl. 1886. II. S. 49 folgt, unrichtig, oder doch mindestens ganz unsicher sein.

[2]) Doch nennt er sich nach Erk, Ch.-B. 1863. S. 244 noch 1580 nur „Röm. Kais. Maj. Musicus."

[3]) Erzherzog Ferdinand, der zweite Sohn des Kaisers Ferdinand I. und Gemahl der Philippine Welser, war 1529 geboren, von 1547—1566 Statthalter von Böhmen, dann Regent von Tirol. — Auf einem Aktenstück, datiert Innsbruck den 13. Dezbr. 1582 hat Jakob Regnart als Zeuge unterzeichnet. Vgl. Van der Straeten, La Musique aux Pays-Bas. 1875. III. S. 245.

Digitized by Google

1601 starb er im Alter von etwa 60 Jahren.[1]) — Von den zahlreichen Werken Regnarts, bestehend in Messen, Motetten, Kanzonen, Villanellen und namentlich in 7 Sammlungen deutscher Lieder, haben die letzteren solche Verbreitung erlangt, daß von einzelnen Büchern derselben bis sieben verschiedene Ausgaben nachgewiesen sind.[2]) „Als Liederkomponist schlug Regnart einen eigenen Weg ein, der viel Nachahmung fand: er parodierte das gemeine Volkslied (die Villanellen und Napolitanen) und erhob es zur Kunstform, geriet aber dabei selbst auf Abwege und trug mit Schuld, daß das deutsche Lied ein halbes Jahrhundert lang seinen deutschen innigen Charakter einbüßte und erst durch Hans Leo Haßler sich wieder zu neuer Blüte erhob." Über sein Lied „Venus, du und dein Kind" ist der Art. „Auf meinen lieben Gott" zu vergleichen. Außerdem stammt auch noch die weltliche Grundlage des Liedes „Ohn dich muß ich mich aller Freuden maßen" (vgl. den Art.) aus einer Liedersammlung Regnarts, doch hat er eine andre Melodie.[3])

Regula primaria hieß in alten lateinischen Orgeldispositionen das Principal, als „das vornehmste Register", Regula mixta, die Mixtur.[4]) Das Wort Regula scheint von P. Kirchner in der „Musurgia" zuerst aufgebracht worden zu sein. Es bezog sich zunächst nur auf die Schleifen oder Parallelen, die ja „einem Lineale nicht ungleich sind," wie Adlung meint, und wurde dann auf „jeden Registerzug überhaupt" übertragen. Doch wurde es öfters auch weggelassen und z. B. das Principal nur Primaria, oder das Gedackt nur Pileata (sc. Regula) genannt.[5]) — Sonst hießen noch Regulae pleuritides, die Orgelregister überhaupt; Regula diapason, Oktav 4′, Regula disdiapason, Oktav 2′; Regula quintitenens, die Quintatön; Regula pedalis, ein Pedalregister; Regula tremula, der Tremulant.[6])

Regulatoren im Gebläse der Orgel. Die komprimierte Luft, die als Orgelwind verwendet wird, ist ein Körper von außerordentlicher Elasticität; ihre Dichtigkeit ist daher im Innern der winderzeugenden und windführenden Teile der Orgel den mannigfachsten Schwankungen ausgesetzt. Und doch sollte der Orgelwind, um

[1]) Es ist also unrichtig, wenn Van der Straeten, a. a. O. II. S. 241 sagt: „mort le 15. juin 1599," ebenso wenn Mendel-Reißmann, Lex. XII. S. 377 den 15. Januar 1599 als Todesdatum giebt.

[2]) Das vollständige Verzeichnis findet man bei Eitner, a. a. O. Vgl. auch Gödeke, a. a. O. II. S. 49. 50. Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 800—804. Ambros, Gesch. der Musik III. S. 325. 326.

[3]) Noch findet man zwei geistliche Tonsätze von ihm neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 325. S. 474—478, und Nr. 413. S. 598—601.

[4]) Vgl. Sponsel, Orgelhistorie. 1771. S. 155. 156. S. 161. 162.

[5]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 30. 123. 135.

[6]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 517. — Pleuritides ist das. S. 485 so erklärt: „quasi laterales, weil die Orgel-Register an beyden Seiten eines Orgel-Wercks sich befinden."

Digitized by Google

seine Aufgabe vollkommen zu erfüllen, schon in den Bälgen in möglichst stetiger Dichte erzeugt und durch die Kanäle in durchaus gleichmäßiger Strömung geleitet werden, damit er in gewünschter Qualität in die Pfeifenfüße gelange. Nun sind aber in der Einrichtung der winderzeugenden und windführenden Teile der Orgel, auch wenn diese in tadelloser Weise hergestellt sind und funktionieren, es sind ferner in dem jeden Augenblick wechselnden Luftverbrauch beim Spielen und selbst in zufälligen Unregelmäßigkeiten beim Treten der Bälge u. dgl. Einflüsse genug wirksam, welche die im Interesse eines stetigen Orgeltons unbedingt zu fordernde relative Gleichmäßigkeit des Orgelwindes in Frage stellen. Der ältere Orgelbau hat dies weniger beachtet und seine Erzeugnisse litten daher vielfach an mangelhafter Windgebung: sie waren „windstößig" und „schwindsüchtig", wie derartige Fehler in der Sprache der Orgelbauer genannt werden. Dagegen hat der Orgelbau der neueren Zeit mit Recht ein Hauptaugenmerk auch auf die Vervollkommnung der Windgebung gerichtet und ist dadurch auf eine Anzahl von Hülfseinrichtungen gekommen, welche unter dem Namen von Regulatoren zusammengefaßt werden können. — 1. Schon am winderzeugenden Balg selbst ist ein solcher Regulator nötig; denn die Bewegung seiner Oberplatte und die mit dieser Bewegung wechselnde Stellung seiner Faltenbretter bedingen eine unvermeidliche Veränderung der Luftdichte in seinem Innern: diese vermindert sich beim Steigen und wächst beim Niedersinken der Balgplatte; dies jedoch nicht regelmäßig, sondern so, daß sie beim Aufsteigen in immer stärkerem Grade ab-, und beim Niedersinken umgekehrt in immer schwächerem Grade zunimmt. Um hier auszugleichen, ist eine Gegendruckeinrichtung nötig, deren Wirkung mit dem Aufsteigen des Balges zu-, mit seinem Niedersinken aber abnimmt. Die gebräuchlichste Vorrichtung hiefür ist a) die Balgfeder, Gegenfeder, auch Strebe- und Kompensationsfeder genannt, eine Latte, die mit ihrem einen Ende auf dem Boden unter dem Balg, mit dem andern an der Oberplatte oder dem Stecher befestigt, und deren Federkraft mit der Windwage abgemessen ist.[1]) Statt ihrer wendet man neuerdings auch b) ein Gegengewicht an, das auf zweierlei Art angebracht wird: an einem Balken, der durch eine über eine Quadrantenscheibe laufende Schnur mit der Oberplatte verbunden ist, oder an einer Schnur, die über eine schneckenförmig-excentrische Scheibe läuft.[2]) Eine weitere Vorrichtung, die aber nur an Parallelbälgen angewendet werden kann, ist c) das Aufhängen von Bohlenstücken über der Oberplatte in solchen Entfernungen, daß sie nach und nach auf diese drücken.[3]) — 2. Gewöhnlich versteht man jedoch

[1]) Vgl. auch den Art. „Balg". Bd. I. S. 117.

[2]) Erstere Vorrichtung findet man abgebildet bei Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 13 und Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau. 4. Aufl. 1887. S. 21; letztere bei Allihn, Atlas. Taf. XXVI. Fig. 14. Eine ältere Form ist schon bei Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 48 abgebildet.

[3]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 577, und Atlas. Taf. XXV. Fig. 7.

Digitized by Google

unter Regulatoren nicht diese verschiedenen Vorrichtungen am eigentlichen Gebläse, sondern kleinere Hülfsbälge, die nicht zu diesem gehören, sondern auf den Kanälen in möglichster Nähe der Windladen angebracht sind, um eintretende Störungen der Windströmung auszugleichen. Bei reichlichem Luftverbrauch in vollgriffigem Spiel und mit starker Registrierung entsteht eine Verdünnung im Windkasten, die bei größerer Entfernung vom Gebläse (bei längeren Kanälen) durch dieses nicht sofort wieder ausgeglichen werden kann. Umgekehrt tritt beim Loslassen eines vollgriffigen Accords eine Verdichtung ein, die sich bei einem sofort gegriffenen nächsten Accord oder bei einzelnen fortklingenden Tönen bemerklich macht. Solche momentanen Verdünnungen und Verdichtungen sind in jedem, auch dem bestgebauten Orgelwerk wahrnehmbar, und können sich bei fehlerhafter Bauart, bei zu engen und rechtwinklig gekröpften Kanälen, großen und schweren Auslaßventilen, zu kleinem Windkasten u. s. w. bis zum Unerträglichen steigern. Diese Übelstände, dieses „Schluchzen" und „Stoßen" des Orgeltones sollen die Regulatoren heben. Man verwendet als solche einfache Parallelbälge, auch „schwimmende Bälge" und „Kanalreiter" genannt (Friedr. Schulze, Stahlhuth u. a.), oder gegen eine Feder wirkende Keilbälge (Sauer, Walcker u. a.). Sie sollen und können eine eintretende Verdünnung sofort durch ihren Druck ausgleichen. Daß sie auch eine Verdichtung absorbieren können, bestreitet Sonreck, da eine solche überhaupt nicht absorbiert, sondern nur neutralisiert oder abgesperrt werden könne. Zu dem Ende verwendet dieser Meister selbstthätige Regulatoren, deren Einrichtung er so beschreibt:

„Der Regulator besteht aus einem horizontal aufgehenden Faltenbalg mit einwärts und auswärts liegendem Faltensystem und ist so nahe als möglich an die Windlade gelegt, welcher er dienen soll. Unter dem Balg befindet sich ein 9—11 Zoll hoher Kasten, der durch eine vertikale Scheidewand in zwei Abteilungen geteilt ist. Die erste Abteilung steht mit dem Gebläse durch den Windkanal in Verbindung. Das Einströmen der Luft in den Regulator findet durch eine Öffnung statt, unter der sich ein Konus- oder Klappenventil befindet. Dieses Ventil, welches mindestens so stark beschwert sein muß, daß der einströmende Wind es nicht zuzudrücken vermag, ist entweder an die Oberplatte des Regulators direkt aufgehängt oder durch einen Hebelmechanismus mit derselben verbunden. Die zweite Abteilung ist nur als ein Kanal zu betrachten, welcher den Regulator mit der Windlade verbindet. Dieser Regulator funktioniert nun so: in dem Augenblick, in dem die Spielventile der Windlade geöffnet werden und der Wind in die Pfeifen ausströmt, vollzieht sich in dem Regulator eine doppelte Thätigkeit. Seine Oberplatte sinkt infolge der Luftentweichung ohne Zeitverlust, weil ihre Quadratfläche und das dieser Fläche entsprechende Belastungsgewicht auch ein viel geringeres Beharrungsvermögen besitzen, und weil ferner der Reibungswiderstand, den die Luft in dem Verbindungskanal erleidet, ein äußerst geringer ist. Mit dem Sinken der Oberplatte öffnet sich aber vom ersten Moment der Bewegung an auch das mit der Oberplatte verbundene Absperrungsventil. Der Regulator giebt infolge dessen nur sehr wenig von seinem Luftquantum ab, er regelt vielmehr die Luftzufuhr nach dem Verbrauch, welcher durch das Spielen der Orgel eintritt. Jede Verdünnung des Luftdrucks, welche seine Oberplatte sinken macht, hat einen vermehrten Luftzufluß zur Folge und wird hiedurch schon im Moment der Entstehung

Digitized by Google

aufgehoben; und jede Verdichtung — möge sie durch das plötzliche Schließen der Spielventile oder durch einen Stoß und stärkeren Druck des Gebläses entstehen —, welche seine Oberplatte steigen macht, hat eine entsprechende Absperrung des Luftzuflusses und also die Aufhebung der Verdichtung zur Folge. Das Steigen und Fallen des Regulators ist also ein fortwährendes Regulieren des einströmenden Windes. Es gehört zu den Haupteigenschaften eines guten Regulators, daß der Spielraum, den seine Oberplatte beim Heben und Senken durchläuft, nicht über einen Zoll beträgt. Bei dieser Bewegung wird vorausgesetzt, daß die Oberplatte nicht direkt das Ventil zieht, sondern an einem um das Doppelte verlängerten Hebel wirkt."[1])

3. Endlich werden auch noch solche Bälge Regulatoren genannt, welche zum Gebläse gehören, aber in demselben die Aufgabe haben, Wind verschiedenen Dichtigkeitsgrades für die verschiedenen Abteilungen (Manuale) eines Werkes zu liefern. Manche Orgelbauer intonieren nämlich die Nebenmanuale auf geringeren Winddruck und haben dann für diese solche Regulatoren nötig, die ein aus mehreren Bälgen zusammengesetztes Gebläse bilden. Vgl. auch den Art. „Magazinbalg".

Reichardt, Bernhard, Musikdirektor am Lehrerseminar zu Waldenburg in Sachsen, ist am 11. März 1840 zu Wolfersdorf im Weimarischen geboren. Sein Vater, Ernst Theodor Reichardt,[2]) der Kantor und Lehrer daselbst war, gab ihm und seinem älteren Bruder, Rudolf R. (vgl. den Art.), nicht nur den ersten Schul-, sondern auch den elementaren Musikunterricht in Klavier-, Orgel- und Violinspiel, Gesang und Harmonielehre. 1856 bezog Bernhard R. das Seminar zu Weimar und genoß hier, teils in der Lehranstalt selbst, teils in Privatstunden, den Musikunterricht Töpfers, Montags, Chelards und Sulzes. Nachdem er das Seminar absolviert hatte, übernahm er 1860 eine Lehrerstelle an der Bürgerschule zu Werdau und trat damit in den Schuldienst des Königreichs Sachsen ein; 1862 wurde er Lehrer und Organist zu Elsterberg, 1865 Stadtkantor zu Adorf, 1868 Kantor und Organist zu Hohenstein, und seit 1872 wirkt er als Oberlehrer der Musik am Lehrerseminar zu Waldenburg. Im Jahr 1887 wurde ihm vom König von Sachsen der Titel eines Musikdirektors verliehen. — An den Bestrebungen zur Hebung der evangelischen Kirchenmusik in Sachsen nimmt R. thätigsten Anteil: er ist Mitbegründer und dermalen Vorsitzender des Glauchaer Ephoralvereins für kirchliche Musik und gehört auch dem Kreise der Männer an, welche die Gründung

[1]) Vgl. F. W. Sonrecks „Abhandlung über die Pneumatik der Regulatoren," im Anhang von Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. 1876. S. 29—36. — Gegen das Ventil dieses Regulators bemerkt übrigens Allihn, a. a. O. S. 578: „Dies Ventil ist nicht nötig, auch nicht gut, da es den Raum unnötig verengt." Statt des Konus- oder Klappenventils hat Friedr. Schulze ein Schiebventil verwendet; vgl. Seidel-Kothe, a. a. O. S. 26, und Töpfer, Orgelbaukunst. Atlas. Taf. CX. Fig. 970.

[2]) Dieser war am 3. Mai 1810 zu Ollendorf bei Weimar geboren, besuchte das Gymnasium zu Erfurt, dann das Seminar zu Weimar, wo er in der Musik Häsers und Töpfers Schüler war. Er genoß den Ruf eines gediegenen Orgelspielers und trefflichen Lehrers, und starb am 22. Febr. 1857 zu Wolfersdorf.

Digitized by Google

eines Landes-Kirchenchor-Verbandes für Sachsen in die Hand genommen haben. Außer einigen Liedersammlungen für Schulzwecke, Gesangstudien für Lehrerbildungsanstalten und Orgelstücken in Schützes Orgelschule und einigen andern Sammlungen, sind von ihm bis jetzt folgende hier anzuführende Werke im Druck erschienen:

1. 12 Orgelstücke. Weimar, Kühn (jetzt Leipzig, Sulzer). — 2. Vollständiges Präludienbuch zunächst zu dem Choralbuch für die Evang.-luth. Landeskirche des Königreichs Sachsen. Eine Auswahl kirchlich-würdiger, kurzer und leicht ausführbarer Orgelsätze aus Kompositionen bewährter Meister des Choralvorspiels und aus eigenen Arbeiten zusammengestellt. Leipzig 1883. B. G. Teubner. 148 S. qu. 4°. 250 Nrn. und darunter 107 von R. selbst enthaltend. — 3. „Bis hieher hast du mir, mein Gott," Chorgesang. Leipz., Sulzer. — 4. 2 Motetten für gem. Chor. Leipzig, Zechel. — 5. Motette „Das ist ein köstliches Ding." Leipzig, Hesse. — 6. Über Schätzung und Gebrauch des (neuen sächsischen) Landeschoralbuchs. Glauchau, Peschke. 8°. —

Reichardt, Georg Heinrich, ein namhafter älterer Organist zu Erfurt, wo er am 10. November 1715 geboren wurde. In der Musik und im Orgelspiel war er ein Schüler Jakob Adlungs. Von 1748 an versah er gegen 42 Jahre lang die Stelle des Organisten an der Kaufmannskirche und die des Rektors an der Kaufmannsschule; er starb zu Erfurt am 6. Juli 1789. — Als Organist wird von ihm gerühmt, daß er „seine Orgel in dem ihr eigentümlichen wahren, gebundenen Stil traktierte," und daß er nicht nur „imstande gewesen sei, seine Fuge, Fantasie oder Trio; dem Kenner zur Befriedigung, aus dem Stegreif auszuführen, sondern auch seine Choralvorspiele besonders erwecklich einzurichten wußte." Daneben besaß er große Belesenheit in der musikalischen Litteratur, die er sich in einer ansehnlichen Bibliothek gesammelt hatte, und viel Einsicht und Erfahrung in der Orgelbaukunst. Von seinen Kompositionen ist, wie es scheint, nichts gedruckt worden. A. G. Ritter, der sie in Abschriften besaß, rühmt ihnen kirchliche Haltung, tüchtige Arbeit und kernhaften Inhalt nach, und schreibt Reichardt überhaupt einen „nachhaltigen Einfluß auf die thüringische Organistenschule" zu.[1])

Reichardt, Johann Friedrich, der bekannte Kapellmeister Friedrichs des Großen, Komponist und Musikschriftsteller, war am 25. November 1752 zu Königsberg in Preußen geboren. Er erhielt von früher Jugend an eine gleicherweise litterarische wie musikalische Erziehung:[2]) während er das Gymnasium seiner Vaterstadt besuchte,

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 251. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 168. — Den Namen schreibt Adlung in der Dedikation seiner „Anl. zur musik. Gelahrth." 1758 an zwei Erfurter städtische Beamte desselben Namens und jedenfalls Verwandte des obigen, nicht „Reichardt", sondern „Reichard". Von diesen war der eine, Christian Reichard, geb. 4. Juli 1685, ursprünglich ebenfalls tüchtiger Organist und als solcher von 1711 an Adlungs Lehrer. Später trat er in die städtische Verwaltung über, und soll erst am 30. Juli 1775 gestorben sein."

[2]) Wie er dies in der Allg. musik. Ztg. Jahrg. I. S. 215 ff. selbst ausführlich geschildert hat.

Digitized by Google

erhielt er zugleich von dem dortigen Organisten Richter und dem Violinisten Beichtner (aus Bendas Schule) gründlichen Unterricht auf dem Klavier und der Violine. 1769 und 1770 studierte er auf der Königsberger, 1771—1772 auf der Leipziger Universität, setzte aber ebenso eifrig wie die wissenschaftlichen auch die musikalischen Studien fort. 1775 ernannte ihn Friedrich der Große zu seinem Kapellmeister in Berlin, als Nachfolger Agricolas. Doch zeigte der König in den letzten Jahren seiner Regierung nur noch wenig Interesse für Musik, und Reichardt erbat sich daher 1785 einen längeren Urlaub, den er benutzte, um in London und Paris einige seiner größeren Kompositionen bekannt zu machen. Der Tod des Königs rief ihn 1786 nach Berlin zurück, wo er von Friedrich Wilhelm II. als Kapellmeister bestätigt wurde. Bald jedoch verlor er das Vertrauen des neuen Königs: infolge unvorsichtiger politischer Äußerungen, wie gewöhnlich angegeben wird, mehr vielleicht aber, weil er als Dirigent der königlichen Kapelle nicht genügte.[1]) Er wurde 1791 auf längere Zeit beurlaubt, 1794 aber ganz entlassen, und ging nun nach Altona, wo er von seiner zweiten Frau, einer Hamburgischen Kaufmannstochter, eine ländliche Besitzung hatte. Doch wurde er 1796 wieder angestellt und zwar als Salineninspektor zu Halle, und als der König 1797 gestorben war, trat er in Berlin auch wieder als Komponist mit Opern und Liederspielen auf. Infolge der Ereignisse von 1806 verlor R. seine Stelle in Halle, trat aber noch für kurze Zeit als Kapellmeister in die Dienste des Königs von Westfalen und kehrte dann nach Giebichenstein bei Halle zurück, wo er am 27. Juni 1814 starb. — Reichardt war — so urteilt Otto Jahn über ihn — „sicherlich ein bedeutender Mensch, von entschiedenem musikalischem Talent, scharfem Verstand, vielseitiger Bildung und großer Energie, aber Leidenschaftlichkeit, Ehrgeiz und Eitelkeit ließen ihn selten zu einem reinen Resultat kommen, da er in fortwährender Unruhe die nächsten Mittel aufbot, um eine Rolle zu spielen. Der Journalist und der Musiker, der Kritiker und der Komponist waren einander fast immer im Wege, und während er in seinen Schriften fortwährend einen scharfen Begriff des Stils geltend zu machen suchte, schwankte er in seinen größeren Kompositionen unsicher hin und her und brachte es selten über berechnete Effekte hinaus." So sind denn auch alle seine größeren Werke, wie sehr dieselben von seinen Zeitgenossen bewundert wurden, längst unrettbar der Zeit verfallen, und nur das eine Verdienst ist ihm geblieben, das deutsche Lied in seiner einfachen volkstümlichen Weise, hauptsächlich auf Grundlage der Goetheschen Dichtung, mit künstlerischem Sinn weiter gebildet zu haben.[2]) Von geistlichen Kom-

[1]) Als Mozart 1789 in Berlin war und der König ihn gelegentlich fragte, was er von der königlichen Kapelle halte, antwortete er freimütig, sie vereinige die größten Virtuosen der Welt, aber wenn die Herren zusammenspielten, könnten sie es besser machen. Vgl. Jahn, Mozart IV. S. 476. Auch Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 267. 268 macht Andeutungen, aus denen zu schließen ist, daß man mit Reichardts Direktion nicht recht zufrieden war.

[2]) Seine Werke verzeichnet Fétis, Biogr. univ. des Music. VII. S. 209—211, und bis

Digitized by Google

positionen Reichardts — kirchliche können sie kaum genannt werden — sind hier anzuführen:

1. folgende Stücke bei Sander, Heilige Cäcilia I. Nr. 1b. S. 2: „Lobt den gewaltigen, gnädigen Herrn"; Nr. 2. S. 2: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn" (auch noch in Sammlungen der Gegenwart); Nr. 3. S. 3: „Steig auf, mein Dank, zu jener Höh"; Nr. 33. S. 28: „Schmückt das Fest mit grünen Maien"; Nr. 36. S. 36: „Wie wird mir dann, o dann mir sein"; Nr. 61. S. 48: „Halleluja, bringet Ehre"; Nr. 74b. S. 71: „Vater, also leb ich wieder" — diese alle in Liedform; II. Nr. 14. S. 34. 35: „Der Mensch lebt und bestehet"; Nr. 15b. S. 37: „Trauert um die Trauernden" (diese beiden Stücke noch in Sammlungen der Gegenwart); III. S. 93—98: „Euch ist heute der Heiland geboren", und S. 145—168: „Dem Unendlichen". Ode von Klopstock — zwei größere Stücke mit Instrumentalbegleitung. — 2. Choral: „Kurz ist die Zeit, kurz sind die Jahr", bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. für Preußen. 1828. Nr. 206. S. 148 (Zahn, Melodien II. Nr. 2475. S. 114). — 3. Choral: „Gott, der zum Segen für die Welt", im Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844 (Zahn, a. a. O. I. Nr. 698. S. 189). —

Reichardt, Luise, die Tochter des Kapellmeisters Reichardt aus seiner ersten Ehe mit Juliane, geb. Benda (geb. 1752 als die Tochter des berühmten Franz Benda; gest. 9. Mai 1783), war 1780 oder 1781 zu Berlin geboren.[1]) Sie erhielt von früher Jugend an Unterricht im Klavierspiel und Gesang, und selbst in der Komposition; außerdem benützte sie die reichliche Gelegenheit, die ihr in dem ausgedehnten musikalischen Verkehr des Vaters gegeben war, zu ihrer Weiterbildung. Als ihr Vater im Jahr 1814 sein unstetes Leben beschlossen hatte, wandte sie sich nach Hamburg und schuf sich hier eine hoch geachtete Stellung als Gesanglehrerin. 1817 gründete sie in Hamburg mit Heinrich Clasing einen Gesangverein (die nachmalige Singakademie), durch den sie sich ein wesentliches Verdienst um das dortige musikalische Leben erwarb.[2]) Unter den Meistern ihrer Kunst hatte sie am tiefsten Händel ergriffen, den sie unaussprechlich liebte. In herzlicher, durch mannig-

ins einzelne ausführlich v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 434—442. — Eine umfassende Biographie Reichardts hat H. M. Schletterer begonnen, doch ist nur der erste Band derselben unter dem Titel: „Johann Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit." Augsburg 1865. Schlosser. VIII und 662 S. gr. 8° erschienen.

[1]) Ihr Geburtsdatum wird verschieden angegeben: bei Hoffmann v. F., Unsre volkstüml. Lieder — 1778, bei Schilling, Lex. V. S. 679—1788; beide Angaben scheinen nach Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins 1861. S. 442, nicht richtig. Gegen die Angabe: 1778 spricht, daß sich Reichardt erst 1779 verheiratete; gegen die andere: 1788, daß Luise R. schon 1794 in der Singakademie zu Berlin als Sängerin auftrat. 1780 als Geburtsjahr, das Ledebur am wahrscheinlichsten ist, giebt auch Koch, Gesch. des Kirchenlieds VII. S. 461, gestützt auf „Leben der L. R., nach den Quellen dargest. von M. G. W. Brandt. Basel 1865. 2. Aufl."

[2]) Vgl. hierüber Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens zu Hamburg. 1890. S. 290—292.

Digitized by Google

fache schwere Lebenserfahrungen vertiefter und gestählter Frömmigkeit beteiligte sie sich namentlich auch an den Liebeswerken der Amalie Sieveking. Am 17. November 1826 starb sie zu Hamburg im 47sten Lebensjahr.[1]) — Von den zahlreichen, einfach-lieblichen Liederkompositionen der Luise R. sind mehrere längere Zeit viel gesungen und volkstümlich geworden;[2]) hier sind die folgenden Melodien von ihr anzuführen:

1. „Wenn ich ihn nur habe", Nr. 3 aus 6 Lieder von Novalis für 1 Singst. mit Pf. Op. 4. Hamburg, Böhme; jetzt noch in Schulliedersammlungen zu finden. — 2. „Der beste Freund ist in dem Himmel", Nr. 6 aus Christl. liebl. Lieder für 1 Sst. mit Pf. Hamburg, Cranz; von Layriz 1839 und Wackernagel, G.-B. 1860 benützt, und jetzt noch in geistlichen Liedersammlungen verbreitet (vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 2885. S. 237. 238). — 3. „Seele, ruh in jeder Nacht", bei Layriz, Kern II. 1855. Nr. 315. S. 104, nach dessen „Quellennachweis." S. VII von „Luise Reichardt, handschriftlich". — 4. „Nichts ist schöner als Geduld", in dem Goßnerschen Ch.-B. Leipzig 1825. S. 32 (vgl. auch Zahn, a. a. O. I. Nr. 1884. S. 503). — Außerdem hat Luise R. noch bearbeitet das Choralbuch zu Karl v. Raumers (vgl. den Art.) G.-B. Basel 1830. C. F. Spittler. qu. Fol. 64 S. mit 136 vierst. Chorälen (vgl. Becker, Choralsammlungen. 1845. S. 143, der übrigens irrtümlich 1840 statt 1830 giebt).

Reichardt, Rudolf, der ältere Bruder Bernhard Reichardts (vgl. den Art.), war am 6. Dezember 1832 zu Wolfersdorf im Weimarischen geboren und erhielt als Knabe tüchtigen Musikunterricht von seinem Vater und dem Kantor Ernst Blumtritt zu Linda im Altenburgischen. Von 1847 an besuchte er das Lehrerseminar zu Weimar, genoß hier den ausgezeichneten Unterricht Töpfers und Montags, und bildete sich zu einem fertigen Orgel- und Klavierspieler aus. 1854 wurde er Lehrer und Organist zu Eibenstock und später an der Hauptkirche zu Schneeberg, wo er jedoch schon am 20. Januar 1863 starb, ohne daß er sein reiches musikalisches Talent in umfassenderer Weise hatte zur Geltung bringen können. Nur die folgenden beiden Orgelwerke sind von ihm im Druck erschienen:

1. „Gesänge ohne Worte" für Orgel. Erfurt, Körner. — 2. Präludium und Fuge für Orgel. Weimar, Kühn (jetzt Leipzig, Sulzer). — Außerdem finden sich noch eine Anzahl Orgelstücke von ihm in dem Präludienbuch seines Bruders und in einigen der Sammlungen G. W. Körners in Erfurt.

Reichardt, Wilhelm, hat in den Jahren 1860—1870 als Organist der Bethlehemskirche und des evangelischen Saals in Berlin die folgenden Werke herausgegeben:

---

[1]) Vgl. den trefflichen Nekrolog in der Allg. musik. Ztg. Jahrg. 1827. S. 165 ff. und auf diesem fußend den Art. des Herrn v. Winzigerode bei Schilling, Lex. V. S. 679—682.

[2]) v. Ledebur, a. a. O. S. 443 verzeichnet dieselben vollständig. Hier sei nur an zwei der bekanntesten erinnert: „Nach Sevilla". Nr. 3 aus 12 Ges. für 1 Singstimme mit Pf. Hamburg, Böhme, und „Es singt ein Vöglein". Nr. 1 aus 6 deutsche Lieder für 1 Sst. mit Pf. Hamburg, Cranz.

Digitized by Google

Op. 2. 6 größere Postludien für Orgel. Berlin, Bote & Bock. — Op. 4. 16 Orgelstücke zum kirchl. Gebrauch. Berlin, Challier. — Op. 6. Geistl. Lieder und Gesänge für Mstn. zum kirchl. und Vereinsgebrauch. Berlin, Schulze. — Op. 7. 4 Tonstücke für Harmonium. Berlin, Challier. — Op. 8. 24 leichte Tonstücke für Harm. oder Orgel. Leipzig, Peters. — Op. 9. 6 Choralvorspiele. Ebendas. — Op. 10. 60 geistliche Singweisen für Pf. 2 Hefte. Berlin, Challier. — Op. 12. 12 Orgelstücke. Erfurt, Körner. —

Reimann, Johann Balthasar, der Verfasser eines der namhafteren Choralbücher des vorigen Jahrhunderts, war am 14. Juni 1702 in der Neustadt-Breslau als der Sohn eines Töpfers geboren. Von der Natur mit einer schönen Singstimme begabt, bildete er diese unter der Leitung der Breslauer Kantoren Konrad Gürtler, Samuel Sturm und Jakob Wilisch so aus, daß er als Konzertist an der Hauptkirche St. Elisabeth verwendet werden und an den benachbarten Höfen von Bernstadt und Öls auch in Opern mitwirken konnte. Als seine Sopranstimme in einen schönen Tenor mutierte, wurde er Hauptchoralist an St. Bernhardin und übte sich zugleich fleißig auf der Orgel und in der Komposition, 1726 erhielt er die Stelle des zweiten Organisten an der Maria-Magdalenen-Kirche zu Breslau und scheint sich als solcher einen Namen gemacht zu haben, denn er wurde 1729 nach Hirschberg berufen, um die in der Kreuzkirche daselbst von Michael Röder in Berlin erbaute große Orgel zu revidieren. Bei dieser Gelegenheit fand sein Spiel so großen Beifall, daß er sofort einstimmig zum Organisten an dies schöne Werk gewählt wurde. In diesem Amte zu Hirschberg blieb er nun sein ganzes übriges Leben, und machte nur noch eine Reise nach Leipzig, um Seb. Bach zu hören. Mit großer Genugthuung erzählte er hierüber selbst: „Unter dieser Zeit (also zwischen 1730—1740) bin ich auf Kosten eines vornehmen Gönners allhier in Hirschberg nach Leipzig gereist, um den berühmten Johann Sebastian Bach spielen zu hören. Dieser große Künstler nahm mich liebreich auf und entzückte mich dermaßen durch seine ungemeine Fertigkeit, daß mich die Reise niemals gereuet hat."[1]) Reimann starb zu Hirschberg vor November 1747, da zu diesem Zeitpunkt sein Choralbuch als „ein nachgelassenes Werk" herausgegeben wurde.[2]) Dies sein Werk war zunächst als Melodienbuch zu dem 1741 von dem Diakonus Gottlob Albrecht herausgegebenen „Hirschberger Gesangbuch" bestimmt; es hat den Titel:

J. B. Reimanns, Org. v. Hirschb., Sammlung alter und neuer Melodien Evang. Lieder, gestochen und verlegt von E. H. Lau, Org.

[1]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 290—292, wo Reimann seinen Lebensgang bis 1740 selbst erzählt hat. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. S. 519—521. Spitta, Bach II. S. 716. 717.

[2]) Also nicht „† 1749", wie Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 351; Schilling, Lex. V. S. 684; Fétis, Biogr. des Music. VII. S. 214; Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 604 u. a. angeben. Vgl. auch Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758, S. 671, der ihn übrigens „Reinmann" nennt.

Digitized by Google

— Kl. qu. Fol. 2 Bl. Widmung, dat. „Hermsdorff unterm Kienast, bey Hirschberg, 1747;[1]) 121 S. mit 362 Chorälen mit beziffertem Baß; 3 S. an den Leser; 5 S. Pränumeranten-Verzeichnis; 6 Bl. Register. — In diesem Register sind nicht weniger als 118 Choräle mittelst eines Sternchens als von Reimann selbst erfunden bezeichnet; aber nur ein einziger derselben „Wollt ihr wissen, was mein Preis" (vgl. den Art.) hat allgemeinere kirchliche Geltung erlangt. Eine ziemliche Anzahl seiner Melodien haben Jakob und Richter in ihr Choralbuch von 1872 aufgenommen, die meisten aber wird man in dem Zahnschen Melodienwerk finden.

Rein, Johann Balthasar, Organist zu Altona, wo er am 24. August 1794 in hohem Alter gestorben ist. Er hat das erste bekannt gewordene Choralbuch für die Schleswig-Holsteinischen Lande bearbeitet und im Jahr 1755 herausgegeben. Dieses Buch ist:

„Vierstimmig Choralbuch, worinnen alle Melodien des Schleswig-Holsteinischen Gesangbuchs enthalten sind. Komponiert und mit Königl. allerhöchstem Privilegio herausgegeben von Johann Balthasar Rein. Altona 1755. In Verlag des Verfassers, alwo es auch zu bekommen ist." — Kl. qu. Fol. 3 Blatt Widmung, 1 Bl. Vorwort, 83 S. mit 201 Mel. mit beziffertem Baß, 4 Bl. Reg. (Dedikation an einen Herrn v. Bernstorff, „Altona, den 1. Mai 1755"). — Nach seiner Angabe im Vorwort hat Rein in seinem Buche die von ihm neu erfundenen Melodien mit R, die von ihm „verbesserten" mit B bezeichnet. Danach würde das Buch 25 neue und 46 verbesserte Melodien enthalten.[2]) Allein es ist nicht mehr absolut sicher festzustellen, welche Melodien ihm wirklich zugehören, da er sein R auch solchen beigeschrieben hat, die als ältere nachgewiesen sind.[3])

Reinbrecht, August, Seminarmusiklehrer zu Verden, ist am 9. Februar 1851 zu Fischbeck bei Hameln geboren. Sein Vater, der dort Organist an der Stiftskirche und ein tüchtiger Musiker, namentlich ein vorzüglicher Orgelspieler war,[4]) gab

[1]) Hier war der Herausgeber Lau Organist; vgl. Hoffmann, a. a. O. S. 284. Die Widmung war an den Konsistorialrat Joh. Friedr. Burg, den bekannten Herausgeber des Schles. Gesangbuchs von 1742. 1745. 1761 ꝛc., gerichtet.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. S. 521—523; derselbe, Zur Gesch. heiliger Tonkunst. I S. 307—309.

[3]) Die beiden Melodien z. B. die das Kittelsche Ch.-B. 1803. Nr. 36 und 100 allein noch bringt, und die sich Rein 1755. Nr. 20 und Nr. 160 ausdrücklich zueignet, sind „Ach Jesu, meiner Seelen Freude" aus Freylinghausen G.-B. II. 1714. Nr. 521. S. 747. 748, und „Mein Heiland nimmt die Sünder an" von Joh. Georg Hille 1739, beide in ziemlich eingreifender Variierung. — Eigene Melodien von Rein vgl. man z. B. bei Zahn, Melodien II. Nr. 3146. S. 316. Nr. 3155. S. 319 u. a.

[4]) Dieser, Friedrich Reinbrecht, war am 3. Juli 1812 zu Eisdorf bei Osterode am Harz geboren und wirkte von 1839 bis an seinen Tod am 4. März 1867 in ausgezeichneter Weise als Lehrer an der Mädchenschule zu Fischbeck. Von ihm erschien: Die bekanntesten Choräle des Choralmelodienbuchs von Enckhausen für Volksschulen dreistimmig gesetzt. Hameln, Labuske. 8°.

Digitized by Google

ihm gründlichen musikalischen Elementarunterricht. 1868—1871 besuchte er das Lehrerseminar zu Homberg bei Kassel, wo der bekannte Dr. Wilhelm Volckmar (vgl. den Art.) sein Lehrer in der Musik war. Nachdem er einige Jahre als Lehrer gewirkt hatte, ging er, um seine musikalische Bildung zu vollenden, 1874 auf das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, und 1876 erhielt er die Musiklehrerstelle am Lehrerseminar zu Verden in Hannover, auf der er seitdem mit Eifer und Erfolg thätig ist. — Bis jetzt sind von August R. die folgenden hier zu nennenden Werke im Druck erschienen:

1. Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen für Orgel. 1tes Heft. 25 Nrn. Geestemünde, Fischer. — 2. 30 kurze und leichte Vorspiele für Orgel. Verden, Fischer. — 3. 22 Vorspiele in den gebräuchlichsten Tonarten, zur Übung und zum Gebrauch beim Gottesdienst. Quedlinburg, Vieweg. — 4. Präludienbuch. Sammlung von Choralvorspielen verschiedener Komponisten. Für den Unterricht in Seminarien und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Ebendas. qu. 4°. I. Bd. IV u. 78 S. 140 Nrn. II. Bd. IV u. 90 S. 165 Nrn. III. Bd. VII u. 92 S. 157 Nrn., im ganzen 462 Nrn., darunter 81 Stücke von A. Reinbrecht selbst. — 5. Polyhymnia. Auswahl von Männerchören für Seminare und höhere Lehranstalten herausgegeben von K. Bösche, R. Linnarz (vgl. den Art.) und A. Reinbrecht. Leipzig, E. F. C. Leuckart. I. Bd. 1. Aufl. 1886, 64 geistliche Gesänge nach dem Kirchenjahr geordnet. 2. Aufl. 1889, 81 geistliche Gesänge nebst liturg. Anhang. Dieser Band von A. Reinbrecht bearbeitet. — 6. 60 leichte Intonationen in allen Dur- und Molltonarten, sowie in den Kirchentönen für Orgel. Bremen, Fischer. — 7. 18 Orgel-Vorspiele zur Übung und zum Gebrauch beim Gottesdienst. Quedlinburg, Vieweg.[1])

Reineccius, Georg Theodor, zur Zeit, da Sebastian Bach in Weimar lebte, Stadtkantor daselbst und zu Bach und seiner Familie in freundschaftlichen Beziehungen stehend, da er 1713 eines von dessen Kindern aus der Taufe hob. Reineccius war 1660 oder 1661 zu Neu-Brandenburg geboren, wirkte von 1681 an als Kantor zu Eisleben und kam Ostern 1687 nach Weimar, wo er neben dem Kantorat auch noch die Lehrstelle an der Quarta, später an der Tertia des Gymnasiums inne hatte und am 30. November 1726 im Alter von 66 Jahren starb. Sein Amtsgenosse, der Organist und Lexikograph Walther rühmt von ihm: „dieser war ein guter

[1]) Der jüngere Bruder des vorstehenden, Friedrich Reinbrecht, ist am 19. Mai 1853 zu Fischbeck geboren und hat denselben Bildungsgang, wie der ältere Bruder, durchgemacht: zuerst Schüler des Vaters, dann 1870—1873 Volckmars im Seminar zu Homberg, schließlich 1879—1880 des königl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin. 1880—1882 wirkte er als Musiklehrer zu Godesberg, dann bis 1886 als Stadt- und Schloßorganist zu Celle, und seit 1886 lebt er als Organist und Gymnasialgesanglehrer zu Quedlinburg und leitet zugleich den dortigen Konzertverein, sowie den Oratorienverein zu Halberstadt. Er ist ein vorzüglicher Klavier- und Orgelspieler; von seinen Kompositionen sind bis jetzt nur einige Orgelvorspiele in des älteren Bruders Präludienbuch (Bd. I. Nr. 88. Bd. II. Nr. 67 u. 129. Bd. III. Nr. 63. 128. 136. 140. 141. 145) gedruckt.

Digitized by Google

Componiſt, ob er gleich die Compoſition bloß aus guten Partituren erlernet, ſo daß der ſeel. Hr. Capellmeiſter Theile (in Naumburg) ihn wegen einer aus dem E-dur geſetzten Miſſe einen gelehrten Componiſten nennete."[1]) Aus einer von R. noch vorhandenen doppelchörigen Motette „Preiſe, Jeruſalem, den Herrn" ſchließt Spitta, daß „jene „„guten Partituren"" vorzugsweiſe die von italieniſchen Meiſtern geweſen ſein müſſen, denn die Motette verrät ſoviel vokales Weſen, Gewandtheit ſowohl in der doppelchörigen, als in der achtſtimmigen Behandlung, und Fluß der Stimmführung, wie ein damaliger Deutſcher ſich ſchwerlich ohne italieniſches Vorbild aneignen konnte."[2]) — Auch einen Jahrgang von ihm ſelbſt gedichteter Kantaten-Texte über die Evangelien hat R. um 1700 herausgegeben, und man wird wohl mit Spitta annehmen dürfen, daß er dieſelben, wenn nicht alle, ſo doch teilweiſe auch ſelbſt komponiert haben werde.[3])

Reinhard, Ernſt Theodor, der Bearbeiter des erſten Choralbuchs der Provinz Preußen, war 1792 zu Wehlau geboren. Er machte ſeine Studien zu Königsberg, wo er in der Muſik ein Schüler des Muſikdirektors und Organiſten Wilh. Gottlieb Martin Jenſen (geſt. 1842), des nachmaligen Herausgebers ſeines Choralbuchs war, und zugleich die Schriften Kirnbergers, ſowie die Werke Hillers und Faſchs ſtudierte. Als Rektor der Schulen zu Wehlau „fand er Gelegenheit, ſeiner Lieblingsneigung zur Kirchenmuſik durch die in der daſigen Kirche aufbewahrten muſikaliſchen Schätze volle Nahrung zu geben." 1828, zur Zeit der Herausgabe des Choralbuchs, war er Rektor der königlichen höheren Stadtſchule zu Saalfeld, als welcher er 1849 ſtarb. — Sein Choralbuch iſt:

Vierſtimmiges Choralbuch für die evangeliſchen Kirchen der Provinz Preußen, ausgearbeitet von Ernſt Theodor Reinhard ꝛc. Auf Anordnung eines Königl. Hochwürdigen Konſiſtoriums von Oſt-Weſtpreußen und Litthauen herausgegeben von Wilhelm Gottlieb Martin Jenſen ꝛc. Auf Koſten und im Verlage des Herausgebers. Königsberg (1828), gedruckt in der Hartungſchen Hofbuchdruckerei. IV S. Titel und Widmung an den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, 156 S. qu. 4^0 mit 214 vierſtimmig ausgeſetzten Chorälen und Generalbaß-Bezifferung; S. 157—162 „Bemerkungen und Winke für den Gebrauch der vorſtehenden Choralmelodien", vom Herausgeber (Jenſen); 14 S. Regiſter. — Ergänzender Nachtrag zum Reinhard-Jenſenſchen Choralbuche, enthaltend 160 Melodien des alten Rogalliſchen und alten Quandtiſchen Geſangbuchs, welche in die veränderten Ausgaben beider nicht auf-

[1]) Vgl. Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 517. 518. Hier wird auch noch ſein einziger Sohn, Chriſtian Friedrich R. angeführt, der 1729 als Rektor zu Eisleben ein Programm „De effectibus Musices merito suspectis" drucken ließ.

[2]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 389. 390. Die Motette befindet ſich in einem Sammelband von 93 Motetten in Partitur auf der Univ.-Bibl. zu Königsberg. Nr. 13661. S. 208.

[3]) Vgl. Spitta, a. a. O. Dort iſt auch noch ein Zeugnis des Konrektors Joh. Math. Gesner am Gymnaſium zu Weimar beigebracht, das R. als Menſchen hoch ehrt; es lautet: „erat vir bonus, cui fidem habere poteram."

Digitized by Google

genommen sind. Für die Orgel und andere Tasten-Instrumente vierstimmig ausgesetzt, zugleich als Partitur für 4 Singstimmen oder 4 Instrumente bearbeitet vom Verfasser des vorgenannten Choralbuchs. Königsberg 1838. Druck und Verlag der Hartungschen Hof- und Universitäts-Buchdruckerei. qu. 4. X S. Titel, Vorrede (dat. „Saalfeld, um Michaelis 1837"), Inhalt: S. 1—123 die Choräle vierstimmig ohne Bezifferung; S. 123—126 Zugabe einer Figuralmelodie und Register. — Im Nachtrag von 1838 finden sich folgende von Reinhard selbst erfundene Melodien: Nr. 143. S. 108: „Ach weh, weh meiner Sünden"; Nr. 159. S. 120. 121: „Fort, fort zum Himmel zu"; Nr. 160a. S. 121: „Auch diese Nacht hat sich verloren", die jedoch weitere Verbreitung nicht gefunden haben. — Außerdem schrieb Reinhard noch „Die Gebrechen unsres Kirchengesangs nebst Vorschlägen zur Abhülfe" in der Zeitschrift „Preußenschule". Mohrungen 1833.

Reinholdt, Theodor Christlieb, war von 1723—1755 Kantor an der Kreuzschule und Musikdirektor der drei evangelischen Hauptkirchen zu Dresden, der Vorgänger des Homilius in diesen Ämtern. Joh. Adam Hiller, der von 1747 an die Kreuzschule besuchte, war Reinholdts Schüler und eignete ihm 1753 seine Abhandlung über die „Nachahmung der Natur in der Musik" zu. Später nahm Hiller in seine Motettensammlung: „Vierstimmige Motetten und Arien in Partitur von verschiedenen Komponisten ꝛc." Leipzig 1776. Dyk. 4°. 6 Teile, auch zwei Motetten von Reinholdt auf, nämlich:

IVter Teil. S. 33: „Alle eure Sorgen werfet auf den Herrn." 4 voc.
Iter Teil. S. 5: „Herr, gehe nicht ins Gericht." 4 voc.[1])

Reinige, Paschasius, „von Wüsterhausen" und vielleicht Kantor oder Prediger in Bautzen, wo er 1587 das folgende Gesangbuch herausgab:

Haus Kirchen Cantorei. Für Christliche Eltern vnd jhre Gottfürchtige Jugendt. Aus des Ehrwirdigen, Achtbarn vnd Hochgelarten Herrn Doct. Johan: Habermans von Eger, Superintendentis zu Naumburgk vnd Zeits ꝛc. Wochentlichen außgetheilten Gebeten gezogen, In liebliche bekandte Melodeyen Gebracht. Durch Paschasium Reinigium ꝛc. (am Ende:) Gedruckt zu Budissin, durch Michael Wolraben. Anno Domini M.D.LXXXVII.[2])

Reinken,[3]) Johann Adam, einer der berühmtesten Meister der alten nordischen Organistenschule, war am 27. April 1623 zu Deventer in der Provinz Ober-Yssel

[1]) Bei Gelegenheit der Einweihung der von Gottfried Silbermann erbauten, am 7. Novbr. 1736 übergebenen und von Wilh. Friedem. Bach abgenommenen Orgel der Frauenkirche zu Dresden, an der dann Homilius Organist wurde, machte Reinholdt ein Gedicht: „Einige zur Musik gehörige poetische Gedanken bei Gelegenheit der schönen neuen in der Frauenkirche in Dreßden verfertigten Orgel." Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 264. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik in Dresden II. S. 223.

[2]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 417. Göbeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 209. — Den Namen hat Zahn, Melodien I. S. 431 „Pasch. Remigius"; doch ist dies wohl nur Druckfehler, da er an andern Stellen, wie z. B. I. S. 122. II. S. 339 richtig „Reinigius" schreibt.

[3]) Der Name wird in Molleri Cimbria literata I. S. 539 auch „Reinike" und bei

Digitized by Google

(„Daventriensis Transisalanus“) in Holland geboren, nicht ganz zwei Jahre nachdem der Begründer dieſer Schule des Orgelſpiels, Johann Peter Sweelink (vgl. den Art.) geſtorben war.[1]) Zum Lehrer in ſeiner Kunſt wählte ſich Reinken einen Schüler Sweelinks, Heinrich Scheidemann (vgl. den Art.), den trefflichen Organiſten an der Katharinenkirche zu Hamburg. Er wurde einer von deſſen „beſten Schülern“ und 1654 auch ſein Nachfolger im Organiſtendienſt.[2]) Dieſen Dienſt verſah er 68 Jahre lang mit Auszeichnung, ſo daß Mattheſon von ihm bezeugen konnte: „ſeine Orgel wußte er auf eine ſolche Art zu beſpielen, daß man zu ſeiner Zeit in den Sachen, die er geübt hatte, keinen gleichen kannte, auch hielt er dieſelbe jeder Zeit ungemein nett und wohl geſtimmt und redete von ihr faſt immer, weil ſie wirklich ſehr ſchönen Klanges“ war.[3]) 1678 hatte Reinken mit dem Ratsherrn Gerhard Schott und dem Licentiaten Lütjens „die erſte ſtehende deutſche Oper“ in Hamburg gegründet; doch zog er ſich ſchon 1685 von dieſem Unternehmen wieder gänzlich zurück. Seb. Bach hatte ſchon als Schüler von Lüneburg aus in den Jahren 1701—1703 Ferienwanderungen nach Hamburg gemacht, um Reinkens Weiſe auf der Orgel zu hören und von ihm zu lernen; im Herbſt 1720 machte er von Köthen aus wieder einen Ausflug nach Hamburg und trat hier „als vollendeter Meiſter nochmals vor den Veteranen“ von 97 Jahren. „Zu einer beſtimmten Stunde verſammelten ſich der Magiſtrat und viele andre Vornehme der Stadt in der Katharinenkirche, um Bach zu hören. Von allgemeiner Bewunderung begleitet ſpielte dieſer mehr als zwei Stunden lang; den größten Triumph errang

---

Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 517 „Reineke“ geſchrieben. Erſtere Schreibweiſe hat noch Lindner, Die erſte ſtehende deutſche Oper. 1855. S. 153. 172 u. a., die zweite z. B. Fétis, Biogr. des Musiciens VII. S. 215. Grégoire, Hist. de l'Orgue. 1865. S. 228. 298.

[1]) Ein unmittelbarer Schüler Sweelinks, wie früher vielfach angenommen wurde und Grove, Diction. III. S. 103 und Riemann, Muſik-Lexikon. 1887. S. 809 heute noch behaupten, konnte demnach Reinken nicht mehr ſein.

[2]) Schwenke, Orgeln und Organiſten zu Hamburg. Signale 1870. S. 818 hat zwar in Bezug auf den Organiſtendienſt an St. Katharinen die Daten: „1630—1660 Heinrich Scheidemann, 1660—1722 Johann Adam Reinecke,“ ſagt aber gleich darauf ſelbſt: Reinken „wurde 1654 Nachfolger ſeines Lehrers Heinrich Scheidemann.“

[3]) Vgl. Mattheſon, Critica musica 1722. I. S. 255. 256; es fällt auf ſein Zeugnis um ſo mehr Gewicht, je weniger grün er ſonſt dem Manne war. Man hatte ihn dem alten Reinken einmal als Hülfsorganiſten beigeben wollen, und das verzieh ihm dieſer nicht. Dafür rächte ſich Mattheſon durch Sticheleien: er nannte ihn im Beſchützten Orch. 1717. Vorſpiel § 4 gelegentlich „Reineke Fuchs“, vgl. Adlung, Anleitung zur muſik. Gelahrth. 1758. S. 183. Anm. l, und kramte aus, daß Reinken „einen beſtändigen Liebhaber des Frauenzimmers und Ratsweinkellers abgegeben,“ auch in ſeinem Teſtament „der fremden Dames, ſo er bis an ſeinen Tod im Hauſe gehabt, nicht vergeſſen“ habe. — Reinkens Orgel war ein großes Werk von 4 Man., deſſen Dispoſition Mattheſon bei Niedt, Handleitung II. S. 176 mitgeteilt hat. Vgl. auch Schwenke, Ch.-B. Hamb. 1832. Anhang S. 27. 28. Es hatte ein Principal 32′ und eine Poſaune 32′, an denen Seb. Bach eine beſondere Freude hatte, wie Agrikola bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 288 bezeugt hat. Vgl. auch Spitta, Bach I. S. 629. 630.

Digitized by Google

er aber mit einer Improvisation über „An Wasserflüssen Babylon" — denselben Choral, der auch einem der berühmtesten Orgelwerke Reinkens zu Grunde lag — „die er fast durch eine halbe Stunde in der motettenartig breiten Weise der nordländischen Meister ausführte. Da kam Reinken, der sehr aufmerksam zugehört hatte, heran und sagte: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt,"[1]) und voll Freude lud er den großen Kunstgenossen zu sich in sein Haus und behandelte ihn mit größter Aufmerksamkeit. Zwei Jahre danach starb Reinken am 24. November 1722 in dem selten hohen Alter von 99 Jahren, 6 Monaten und 24 Tagen, und wurde seinem Wunsche gemäß in der Katharinenkirche zu Lübeck begraben. Daß Reinken als Mensch auch jetzt noch in wenig günstigem Lichte betrachtet wird,[2]) verdankt er wohl hauptsächlich der bösen Zunge Mattheſons. Nach dessen Andeutungen wäre er eine von sich selbst erfüllte Persönlichkeit und von großem Künstlerstolz gewesen. Allein Mattheſon, dem seine eigene werte Person über alles ging, ist hier kaum ein unparteiischer Beurteiler. Wenn Reinken einem Streber wie Mattheſon gegenüber den Künstler herauskehrte, so hatte er ein Recht dazu, zu einem wirklichen Künstler wie Bach hat er sich ja ganz anders gestellt; und wenn er auf dem Titelblatt seines Hortus musicus sich selbst „Organi Hamburgensis ad Divae Catharinae Directorem celebratissimum" nennt, so durfte ihm dies Mattheſon am wenigsten aufmutzen, der mit seinen eigenen hochtönenden Titeln hinten und vorne ist. Reinken wird manche Eigenheiten eines alten Junggesellen gehabt[3]) und auch das hochgehende damalige Hamburger Opern- und Künstlerleben, in dem er mitten inne stand, mitgemacht haben. Er konnte dies um so eher, als er ein ansehnliches Vermögen besaß, das er sich in seinem langen Dienste und bei der für jene Zeit ansehnlichen Jahreseinnahme von 500 Thalern erworben hatte. Von diesem Vermögen vermachte er übrigens seiner Kirche die stattliche Summe von 12000 Mark. — Von Reinkens Werken sind bis jetzt die folgenden bekannt:

1. Choralbearbeitung „Es ist gewißlich an der Zeit", für 2 Man. und Ped. G-dur. C. 262 Takte. — 2. Orgelchoral „An Wasserflüssen Babylon". F-dur. C. 335 Takte. — 3. Toccata. G-dur. C. — 4. Partite diverse für Klavier über die „Meyerin". 18 Partiten (Variationen). — 5. Variationen für Klavier über ein „Ballet". 10 Nrn. — 6. Hortus musicus etc. „30 Suiten" für 2 Violinen, Viola und Continuo.[4])

[1]) Vgl. diese Erzählung nach dem Bachschen Nekrolog in Mizlers Musik. Bibl. IV. 1. S. 165. 166 bei Spitta, a. a. O. I. S. 628. 629.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 627; Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 177 u. a.

[3]) Um nur einen Zug in dieser Richtung anzuführen, so erzählt der Organist Lustig in seiner holländischen Übersetzung der Reisen Burneys 1786. S. 398, daß Reinken in seinem Testament unter ausdrücklicher Hinweisung auf die Schriftstelle Pred. Sal. 2, 18. 19 bestimmt habe, es sollen acht Tage nach seinem Ableben alle seine Kompositionen und Musikinstrumente auf einer Insel außerhalb der Stadt öffentlich verbrannt werden. Vgl. auch Grégoire, a. a. O. S. 299.

[4]) Die Werke unter Nr. 4 und 6 hat die holländische Maatschappij tot bevordering

Digitized by Google

Reinthaler, Karl, der verdiente Gründer und langjährige Leiter des „Martinsstiftes“ zu Erfurt, ist hier als liturgischer Schriftsteller und enthusiastischer Vorkämpfer der Wiedereinführung des rhythmischen Choralgesangs zu nennen. Er war am 22. August 1794 zu Erfurt als der Sohn eines wohlhabenden und allgemein geachteten Kaufmanns geboren. Von seiner Mutter schon als Knabe zum Theologen bestimmt, machte er die Schulstudien in seiner Vaterstadt und besuchte dann die Universitäten zu Göttingen und Berlin. Der Tod des Vaters rief ihn 1817 von Berlin nach Erfurt zurück, wo er zunächst als Kandidat lebte. 1818 aber wurde er mit den Bestrebungen Johannes Falks in Weimar bekannt, und machte nun die Weiterbildung von dessen Ideen: die Rettung verwahrloster Kinder und die Zusammenstellung von Bibelwort und geistlichen Liedern zu liturgischen Andachten zu seiner Lebensaufgabe. 1820 gründete er nach dem Muster Falks eine Rettungsanstalt zu Erfurt, die am 10. November 1821 unter dem Namen „Martinsstift“ (zu Ehren D. Martin Luthers) im dortigen Augustinerkloster eingeweiht wurde. Mit dieser Gründung verband er in der Folge noch verschiedene Schul- und Erziehungsanstalten und widmete dem ganzen komplizierten Organismus eine vielseitige und unermüdliche Thätigkeit. Von 1854 an aber zog er sich davon zurück und wendete sich hauptsächlich der Arbeit an der „Deutschen Liederbibel“ zu. Diese sollte nach seiner Meinung werden:

> „ein liturgisches Jahrbuch, aus dem Worte Gottes mit Liedern besonders der deutschen Kirche zusammengestellt, daß eben diese zuerst die ganze Geschichte des Himmelreichs auf Erden in und nach dem Laufe eines Jahres anschaue und selbst erlebe, und mittelst auch solcher zeitlicher Einwöhnung des ewigen Wortes reformieret, und zur Hütte Gottes bei den Menschen ausgebauet werde. Es darf der kirchliche Kreislauf seines Wortes nicht länger auf die jährlichen Perikopen oder freien Texte und die sonntägliche Predigt über dieselben beschränkt bleiben; er muß vielmehr mit und neben denselben durch längere Lesestücke und deren Betrachtung im Zusammenhange wieder so erweitert werden, als wie er gleich vom Anfange des neutestamentlichen Gottesdienstes im Gange gewesen ist, in den Lektionarien aus dem fünften Jahrhundert noch verzeichnet steht, und von den Reformatoren auch erhalten und verbessert worden war. . . . Es ist in der Liederbibel dem Worte Gottes das Lied der Kirche einverleibt, daß eben durch diese Vereinigung . . . die Gemeine nicht bloß zuhörend, sondern auch mithandelnd auf- und annimmt, was für sie gethan ist und in ihr erfüllt werden soll . . . So wird *liturgisch* von Woche zu Woche ein Hauptabschnitt, und von Jahr zu Jahr die ganze Geschichte der Heilsoffenbarung wiederholet, und in derselben Ordnung durchlebet, in welcher die Thaten des Herrn für uns geschehen sind, und in uns fortwirken sollen. — Die geistlichen Lieder unsrer deutschen Kirche müssen auch nach den *schwunghaften Weisen* (d. h. im alten quantitierenden Rhythmus) wieder angestimmt werden, mit welchen sie aus einem Geiste der Weisheit und der Stärke geboren sind. Das eben war ja und muß wieder werden die Ehre und Macht unsrer Kirche, daß sie mit Wort und Ton ihren Glauben bekenne und die Welt über-

---

der Toonkunst als XIII. und XIV. Bd. ihrer Publikationen zu Amsterdam 1887 (Leipzig, Breitkopf & Härtel) herausgegeben. — Die Orgel und Klavierwerke bespricht eingehend Spitta, a. a. O. I. S. 194—197.

Digitized by Google

winde . . . Möge nun Anfang und Ende auch dieses Werkes, wie es in meinem Herzen entstanden und in meinem Hause nun dreißig Jahre fortgeführet ist, so überall kommen aus Glauben in Glauben, daß es immer lieblich klinge dem Herrn und sein Wort reichlich wohne unter allen Christen . . ."

In diesem Sinne hat Reinthaler auf kirchlichen Versammlungen jeder Art für die Sache des liturgischen Gottesdienstes und des rhythmischen Choralgesangs mit wahrem Feuereifer gewirkt, und z. B. auf der Gnadauer Pastoralkonferenz seine „Schwungweisen öfters vorgesungen.[1]) — Reinthaler starb am 1. August 1863 zu Erfurt. — Sein Werk ist:

Deutsche Liederbibel von Karl Reinthaler. 2 Teile in einem Bande. Erfurt, Verlag des Martinsstiftes. 1863. XVI u. 714 S. 8°. 54 liturg. Andachten, mit 642 Melodien, von denen er die neueren vielfach selbst „schwunghaft" umgesetzt hat. Vorher hatte er solche Andachten, namentlich für die Feste, in einer ganzen Reihe von Heften einzeln herausgegeben.[2])

Reinthaler, Karl, der Sohn des vorigen, ist am 13. Oktober 1822 im Martinsstift zu Erfurt geboren. Er besuchte die dortigen Schulen und erhielt von früh an auch mannigfache musikalische Anregung durch den im Hause des Vaters gepflegten Kirchen- und Volksgesang. Unterricht in Klavier- und Orgelspiel, sowie in Harmonielehre erteilte ihm Gottfr. Aug. Ritter, der bekannte nachmalige Domorganist in Magdeburg. Da er jedoch zum Theologen bestimmt war, so bezog er 1841 die Universität Berlin und absolvierte die theologischen Studien durch das Staatsexamen. Daneben hatte er aber auch unter A. B. Marx' Leitung eben so eifrig Musik studiert; bald erschienen seine ersten Liederhefte und wurden Psalmenkompositionen von ihm vom Berliner Domchor gesungen. Er entschloß sich, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen und ging, um Gesangstudien zu machen, 1851 nach Italien. Nachdem er 1853 von dort zurückgekehrt war, wurde er Gesanglehrer am Konservatorium zu Köln und schrieb hier sein Oratorium „Jephtha", durch das er sich einen Namen machte. 1858 wurde er als Organist am Dom und Dirigent des Domchores nach Bremen berufen, wo er auch die Leitung der Singakademie und Liedertafel, sowie der „Privatkonzerte" übernahm und so während einer Reihe von Jahren an der Spitze des Musiklebens in Bremen stand. Auch als Komponist erreichte er durch seine preisgekrönte Oper „Käthchen von Heilbronn" (1881) und seine „Bismarck-Hymne" noch schöne Erfolge. Nachdem er früher schon den Titel

[1]) Und Dr. C. J. Nitzsch, Praktische Theol. 2. Aufl. II. 2 meinte auch in Bezug auf seine Bestrebungen: „Die liturgische Andacht ist wertvoll. Wenn aber dergleichen Kunstandacht durch mehrere Pflege des volkstümlichen Gesanges allgemeine Verbreitung erlangen könnte, so wäre der Segen größer. In dieser Hinsicht könnte wohl auf Reinthalers Bemühungen und Vorschläge noch mehr geachtet werden.

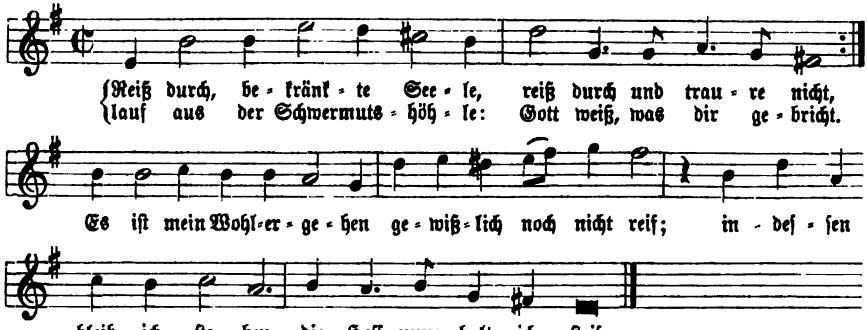
[2]) In dem „Musica sacra" betitelten Verzeichnis der 1750—1871 gedruckt erschienenen Choralbücher, Liturgien ꝛc., das bei Körner (Weingart) in Erfurt 1872 erschien, sind S. 28 elf solcher Hefte verzeichnet. — Außerdem hat Reinthaler noch einen Faksimile-Neudruck des Erf. Enchiridions von 1524 (die Ausg. „zcum Schwartzen Horn") besorgt. 1848. kl. 8°.

Digitized by Google

eines königl. preußischen Musikdirektors erhalten hatte, wurde er 1882 zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste in Berlin ernannt, und 1888 hat er sich von seinen Ämtern in Bremen ins Privatleben zurückgezogen. Von Reinthalers Kompositionen sind hier namhaft zu machen:

1. Kantate nach Worten der heil. Schrift für Kinderstimmen und Orgel. Leipzig, Klemm. — 2. Der 70. Psalm. Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. in der Musica sacra. Bd. X. Nr. 8. Berlin, Bote & Bock. — 3. Zwei Psalmen (126 u. 47) für gem. Chor a cappella. Bremen, Präger & Meier. Op. 18. — 4. In der Wüste (nach Ps. 63). Für Soli, Chor und Orch. Op. 26. Bremen, Cranz. — 5. Der 23. Psalm für 2 Sstn. oder kleinen Chor mit Pf. Op. 34. Leipzig, Kistner. — 6. Der 91. Psalm. Für Mchor, Soli u. Orch. Op. 35. Ebendas. — 7. Ps. 84 „Wie lieblich sind deine Wohnungen." Für gem. Chor mit Pf. ad lib. Op. 39. Berlin, Ries & Erler. — 8. Drei Psalmen: Op. 40. „Lobet den Herrn". Ps. 147 für 8stimm. Chor. Op. 41. „Aus der Tiefe rufe ich" Ps. 130 für 6st. Chor. Op. 42. „So hoch der Himmel über der Erde ist." Ps. 103 für 4stimmigen Chor. Leipzig, Oberdörffer. — 9. Bremisches Choralbuch, enthaltend sämtliche Melodien zu den beiden bremischen Gesangbüchern. Für Orgel oder Pianoforte vierstimmig bearbeitet. Bremen 1862. Cranz. 4°. — In seines Vaters „Liederbibel" 1863 stehen auch die folgenden zwei Choralmelodien von ihm: S. 41 „Wach auf, wach auf, du sichre Welt" 1848, und S. 143. 170 „Lobe, lobe, meine Seele." 1861.

Reiß durch, bekränkte Seele, Choral. Das Lied von Gottfried Wilhelm Sacer erschien zuerst im Stralsunder G.-B. 1665. S. 520 und erhielt in der Frankf. Praxis 1668. Nr. 646. 1670. S. 688. 1680. Nr. 612. S. 760 und Musik. Vorschmack 1683. Nr. 736. S. 991 die folgende eigene Melodie von Peter Sohren:



Dieselbe war außer in der Frankf. Praxis auch noch im Lüneb. G.-B. von 1686 (1694 und 1695 nicht mehr) und Meininger G.-B. 1693 und 1700 fortgepflanzt;[1]) weitere Verbreitung hat sie nicht erlangt, und nicht einmal König hat sie mehr in

[1]) Vgl. Zahn, Melodien III. Nr. 5501. S. 437.

Digitized by Google

ſeine große Sammlung aufgenommen. Das Lied wird in den Geſangbüchern der Gegenwart, die es bringen, wie z. B. im Altmärk.-Priegn. G.-B. Nr. 597; Dresdn. G.-B. Nr. 553; Magdeb. G.-B. Nr. 658; Berl. Liederſchatz 1840. Nr. 853. S. 403 u. a., allgemein auf die Weiſe „Herzlich thut mich verlangen“ verwieſen.

Relais, Benennung einer in der Orgelpneumatik der Gegenwart wichtigen Vorrichtung zur Windſteuerung, über die im Art. „Windlade“ in Verbindung mit der Beſprechung einiger neuen pneumatiſchen Windladen das Nähere mitzuteilen ſein wird.

Rembt, Johann Ernſt, der bekannte Organiſt und Orgelkomponiſt, war Ende 1749 zu Suhl im Hennebergiſchen geboren. Sein Talent für Muſik bildete er auf autodidaktiſchem Wege durch das Studium der Werke Seb. Bachs in trefflicher Weiſe aus. 1772 wurde er Organiſt an der Kreuzkirche, 1773 an der Hauptkirche zu Suhl und wirkte in dieſer beſcheidenen Stellung, treu verbunden mit ſeinem Kollegen Johann Veit Döll,[1]) ſein ganzes Leben lang. Mit K. Ph. Em. Bach ſtand Rembt 1787 in Briefwechſel und 1797 hielt er ſich kurze Zeit in Leipzig auf.[2]) Er ſtarb zu Suhl am 26. Februar 1810 im Alter von 61 Jahren. — Unter den von Rembt herausgegebenen Orgelſtücken ſind die 1791 erſchienenen Fughetten am bekannteſten geworden. Sie ſind einfach und wohlklingend und werden, unter ſorgſamer Ausſcheidung manches Zopfigen und Veralteten,[3]) namentlich ein wertvolles Unterrichtsmaterial bleiben. Im Druck ſind erſchienen und in Sammelwerken bis zur Gegenwart vielfach verbreitet:

1. 6 fugierte vierſtimmige Choralvorſpiele für die Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 2. 12 leichte triomäßige Choralvorſpiele. 2 Hefte. Ebendaſ. — 3. 50 vierſtimmige Fughetten für die Orgel. 2 Teile. Ebendaſ. — 4. 18

---

[1]) Dieſer, geb. am 2. Febr. 1750, war Organiſt an der Kreuzkirche zu Suhl und machte ſich zugleich einen Namen als Medailleur und Steinſchneider. Er ſtarb am 15. Oktober 1835. Vgl. Schilling, Lex. Suppl.-Bd. 1842. Anh. S. 16.

[2]) Schilling, Lex. V. S. 702 läßt ihn „um 1768 (alſo 18 oder 19 Jahre alt) eine Reiſe durch Holland und Frankreich machen, und beſonders in Paris durch ſeine eminente Fertigkeit auf Klavier und Orgel großes Aufſehen erregen.“ Allein Gerber, Neues Lex. III. S. 836 weiß hievon nichts, und Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 227 bemerkt ausdrücklich: „le seul voyage qu'il entreprit fut celui de Leipsic; toute sa vie s'écoula dans le calme de la petite ville où il était né.“

[3]) Aug. Haupt in Berlin hat ſich um dieſes Werk durch ſeine Ausgabe von „22 vierſtimmige Fughetten von Rembt, redigiert und mit Applikatur verſehen ꝛc.“ (Berlin, Schleſinger) ein weſentliches Verdienſt erworben. Bernhard Kothe bemerkt im „Führer durch die Orgelliteratur.“ 1890. S. 37 zu dieſer Ausgabe: „Ausgezeichnetes Werk. Insbeſondere ſei aufmerkſam gemacht auf die Bezeichnung der Pedalapplikatur, die ich für die zweckmäßigſte erachte, welche exiſtiert.“

Digitized by Google

vierstimmige Fughetten für die Orgel. Ebendas. — 5. 6 Trios für die Orgel. 2te Sammlung. Ebendas.[1]) —

Rempt,[2]) Johann Matthias, war um 1740 zu Suhl geboren und besuchte von 1755 oder 1756 an die Thomasschule zu Leipzig, wo Johann Friedr. Doles sein Lehrer in der Musik war. Nachdem er auch noch Studien auf der Leipziger Universität gemacht hatte, wurde er Stadtkantor an der Hauptkirche zu Suhl, wo neben ihm Johann Ernst Rembt als Organist wirkte. 1788 wurde er als Stadtkantor und Musikdirektor nach Weimar berufen, wo er den für jene Zeit ansehnlichen Gehalt von 400 Thalern erhielt und sich als „ein geschmackvoller Sänger und braver Violinspieler" einen Namen machte. Rempt starb zu Weimar 1802. — Er besaß eine gewählte Sammlung von Kirchenmusiken der besten Meister; seine eigenen Kirchenstücke: „18 figural- oder kantatenmäßig bearbeitete Choräle mit Singstimmen und Instrumenten für verschiedene Feste und Gelegenheiten" blieben jedoch Manuskript, und nur das folgende Choralbuch wurde gedruckt:

Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Privatgebrauch der Herzogl. Weimarischen Lande. Weimar, Selbstverlag (Vorr. vom 1. Aug. 1799) Gedruckt zu Jena 1802.[3]) Mit 153 Chorälen. — Dies Buch war im altweimarischen Lande amtlich eingeführt und noch 1850 im Gebrauch.

Repetieren mit Bezug auf die gemischten Stimmen der Orgel vgl. in den Artikeln „Mixtur", „Scharf" und „Zimbel".

Requiem, Das, in der Kirchensprache „Missa pro defunctis", Totenmesse, Seelenmesse, Traueramt, heißt die Messe, welche die römische Kirche für die Seelen der Verstorbenen feiert, und die hinsichtlich der Ceremonien, der Gebete und Gesänge wesentlich von der gewöhnlichen Messe abweicht. Das Requiem eliminiert einzelne feststehende Teile der gewöhnlichen Messe, wie das Gloria und das Credo, und macht dagegen andere, wie den Introitus und das Offertorium, die in dieser wechselnde sind, zu feststehenden. Die einzelnen Teile des Requiems

[1]) Ungedruckte Werke Rembts verzeichnen noch: Gerber, a. a. O., Fétis, a. a. O., Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VIII. S. 301. Vgl. auch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 148.

[2]) So wird der Name allgemein geschrieben; vgl. z. B. Gerber, Altes Lex. II. S. 269. Neues Lex. III. S. 837; Fétis, Biogr. des Music. VII. S. 228; Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 303 u. a., und Schelling, Lex. V. S. 702 bemerkt ausdrücklich: „nicht Rembt". Gleichwohl dürfte R. verwandtschaftliche Beziehungen zu Johann Ernst Rembt gehabt haben. — In einem Aufsatz des Jahrg. 1840. I. der „Neuen Zeitschrift für Musik" hat ein A. Schiffner ein unter dem Titel „Bachs geistige Nachkommenschaft" zusammengestelltes Verzeichnis von Schülern Bachs gebracht. Unter ihnen ist (freilich irrtümlich) auch unser Rempt, als „J. Matthias Rembt" aufgeführt, also wurde sein Name doch auch so geschrieben. Vgl. auch Bitter, Bach I. S. 312.

[3]) Vgl. Gerber, Neues Lex. a. a. O. Schauer, Gesch. der biblisch-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 599.

Digitized by Google

sind: 1. der Introitus mit dem feststehenden Text „Requiem aeternam dona eis Domine etc.“, einem Gebet für die ewige Ruhe der Entschlafenen, von dessen Anfangswort die Totenmesse den Namen hat. 2. das Kyrie, das in der neueren kunstmäßigen Requiemmusik fast immer als Fuge behandelt wird. Weil die Totenmesse kein Gloria hat, so folgen auf das Kyrie sogleich die Orationen und die Lektion der Epistel; und auf sie, da im Graduale kein „Alleluja“ gesungen und auch der Traktus „Absolve“ meist weggelassen wird: 3. das „Dies irae“, ein dem Requiem eigentümliches Stück. Es wird dasselbe zwar meist als Sequenz bezeichnet, ist es aber an dieser Stelle eigentlich nicht, weil das Alleluja, dem die Sequenz zugehört, fehlt.[1]) Daß das Dies irae von den neueren Komponisten mit besonderer Vorliebe, aber meist in hochdramatischem Stil behandelt wird, ist bekannt. Auch das Credo fällt im Requiem aus, und so ist das nächste Stück 4. das Offertorium, wieder mit dem feststehenden Text „Domine Jesu Christe, rex gloriae etc.“, der in zwei Hauptteile zerfällt, in das Gebet „Domine Jesu Christe etc.“ und in den Opfergesang „Hostias et preces etc.“ Darauf folgt wie in der gewöhnlichen Messe 5. das Sanktus mit Benediktus und Osanna, und 6. das Agnus Dei, das aber statt mit „miserere nobis“ und „dona nobis pacem“, mit „dona eis requiem“ schließt. Endlich folgt noch 7. die Communio „Lux aeterna luceat eis etc.“ als Schluß des Ganzen.[2]) — Die deutsche evangelische Kirche feiert selbstverständlich keine Totenmesse, hat also auch das musikalische Requiem als gottesdienstliche Musik nicht aufgenommen. Darüber, was sich für sie gezieme, wenn sie ihre Toten begräbt, hat sich schon Luther in der Vorrede der „Geseng zum Begrebnis“ 1542 in trefflicher Weise ausgesprochen.[3]) Was über den kirchenmusikalischen Teil der evangelischen Begräbnisfeier in unsrem Werke zu geben ist, soll in dem Art. „Totenfest“ im Zusammenhang beigebracht werden.[4])

Resinarius, Balthasar, ist hier als fleißiger Tonsetzer evangelischer Kirchenmelodien in der ersten Zeit der Reformation anzuführen. Seinen Tonsätzen, die

[1]) Vgl. Bona, Rer. liturg. II. 7, 6. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. S. 29 ff. 76 ff. 91 ff. Mohnike, Kirchen- und litterarhist. Studien ꝛc. I. S. 3 ff. — Das Dies irae wurde von Thomas von Celano um 1250 gedichtet; als Bestandteil der Seelenmesse wird es bereits 1385 erwähnt. Die bekannteste deutsche Übersetzung von A. W. Schlegel in dessen Werken III. S. 191 ff.

[2]) Ein ausführliches Verzeichnis von Kompositionen des Requiem aus alter und neuer Zeit und in kirchlichen und konzertmäßigen Formen findet man bei Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 742—757. — Die berühmtesten Requiems sind die von Mozart und Cherubini, und aus der Gegenwart das von Verdi.

[3]) Man findet diese Vorrede neu gedruckt z. B. bei v. Winterfeld, Luthers deutsche geistl. Lieder. 1840. S. 8—13, und bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 572. 573.

[4]) Hier mag nur noch daran erinnert sein, daß auch die deutsche evangelische Kirche eine herrliche kunstmäßige Requiemmusik besitzt, die ganz aus ihrem Geiste geboren ist. Wir meinen das „Deutsche Requiem“ von Johannes Brahms — eine Konzertmusik höchsten Stils.

Digitized by Google

besonders in Östreich bekannt und beliebt waren, rühmt v. Winterfeld eine Anlage nach, durch die „das Bedeutsame des Gedichtes hervorgehoben, oder auch nur eine äußere Mannigfaltigkeit hervorgebracht" werde.[1]) Resinarius, dessen deutscher Name vielleicht Harzer gewesen ist, wird etwa zwischen 1470 und 1480 zu Jessen (Jecinus[2]) nennt er sich) im ehmaligen Meißnischen Gebiet geboren sein. In seiner Jugend war er Sängerknabe in der Kapelle des Kaisers Maximilian I. und als solcher Schüler Heinrich Isaaks in der Musik. Später finden wir ihn als Bischof zu „Lippa" (Böhmisch-Leipa), und 1544 spricht Georg Rhau von ihm als von „unsrem emsigen Pastor", der zwar noch lebte, aber ein Greis und auch in seinem Alter noch frisch thätig war. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt. — Von ihm erschienen:

Responsoriorum Numero octoginta de Tempore et Festis juxta seriem totius anni, Libro duo: primus de Christo et regno ejus, Doctrina, Vita, Passione, Resurrectione et Ascensione. Alter de sanctis et illorum in Christum fide et cruce. Baltasare Resinario Jecino Auctore. Wittembergae apud Georgium Rhaw. Anno 1544. 4°. — Ferner 30 Tonsätze über evangelische Kirchenmelodien in Rhaus „Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII." 1544; 4 Sätze in „Sacrorum Hymnorum liber primus. 1542; 4 Sätze in „Officiorum de Nativitate etc." 1545.[3]) — Endlich eine Passionsmusik: „Summa Passionis Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem." 1544. 4 voc., die der „erzählenden Form in mehrstimmigem Tonsatze" angehört.

Resonet in laudibus. Dieses aus dem 14. Jahrhundert stammende „Canticum in nativitate Domini" war einer der volkstümlichen Gesänge, welche in der Mette (Lichterkirche) der heiligen Nacht bei der figürlichen Darstellung der Geburt Christi gesungen wurden. Unser Gesang speciell war der Chorrefrain, den die Singknaben bei der Ceremonie des „Kindelwiegens"[4]) zu dem „Joseph, lieber Joseph mein" anstimmten, indem sie zugleich „in offentlicher samlung auff vnd nidder sprangen, vnd mit den henden zusamen schlugen, die grosse Freude anzuzeigen, welche alles Volck von Christi geburt hat vnd haben sol."[5]) Mit diesem

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. S. 191—194. Dort auch die Anführungen aus den Vorreden Georg Rhaus und Bugenhagens zu dem Responsorienwerk des Resinarius, aus denen die Nachrichten über sein Leben entnommen sind.

[2]) Dies „Jecinus" wird kaum mit „aus Hessen" zu übersetzen sein, wie Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VIII. S. 307 thut.

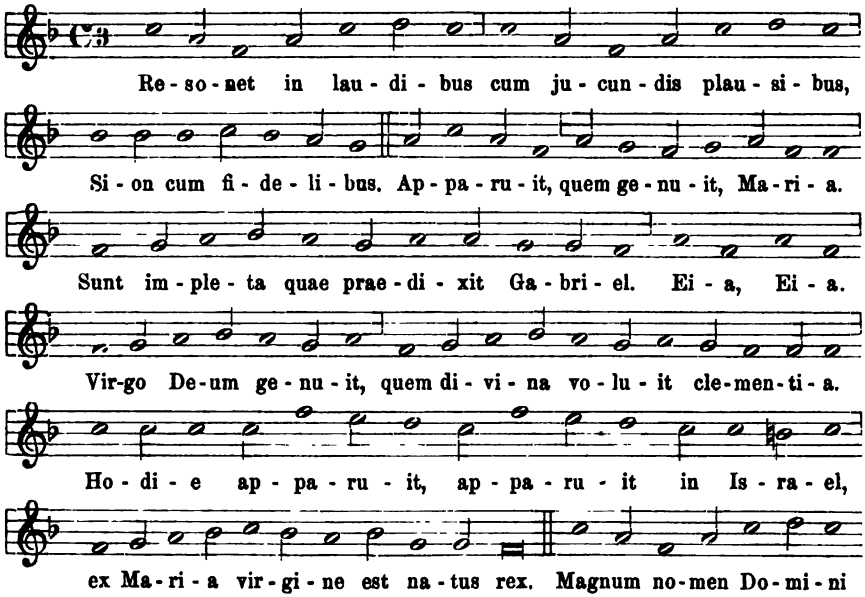
[3]) Alle diese Tonsätze verzeichnet Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 807. 808. Zwei derselben teilt v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 15 und 16. S. 29. 30 mit.

[4]) Über das „Kindelwiegen" und andere volkstümliche Weihnachtsbräuche, soweit solche Beziehungen zur Kirchenmusik haben, vgl. man Näheres im Art. „Weihnachten, Weihnachtsmusiken."

[5]) Vgl. Witzel, Psaltes eccles. 1550. Bl. 163 a. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen

Digitized by Google

Weihnachtsbrauch kam das „Resonet in laudibus“ auch in die evangelische Kirche herüber und wurde als lateinischer Chorgesang bis tief ins 18. Jahrhundert herein gesungen.[1]) Deutsche Bearbeitungen für den Gemeindegesang jedoch, wie solche mehrfach hervortraten, fanden keine Verbreitung in evangelischen Gesangbüchern und kamen auch nicht in kirchlichen Gebrauch.[2]) Für den lateinischen Text ist die Fassung des Val. Babstschen Gesangbuchs 1545. Bl. Ovij in 5 dreizeiligen Strophen, mit dem erweiternden „Apparuit quem genuit Maria etc.“, in der evangelischen Kirche maßgebend geworden. Der vollständige Gesang, an den meist außer dem „Apparuit etc.“ auch noch „magnum nomen domini Emanuel, quod annunciatum est per Gabriel“ angehängt ist,[3]) heißt:



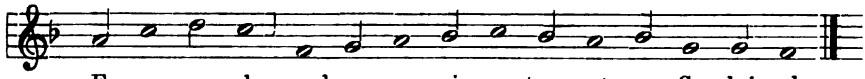
Kirchenlieds. 3te Ausg. 1861. S. 424. 425. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 305.

[1]) Bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 182 ist ein Kabinettsbefehl des Königs Friedrich Wilhelm I. von Preußen angeführt, der noch unter dem 23. Dez. 1739 verordnete, daß „di Kircheninspektoren bei persönlicher Verantwortung nicht mehr dulden sollen, daß am Christabend vor Weihnachten Kirche gehalten, das Quem pastores etc. gesungen, oder auch Masken vom Engel Gabriel und Knecht Ruprecht vorgestellt oder andere dergleichen Ahlfanzerei getrieben werde.“

[2]) Über die verschiedenen lateinischen Texte ist zu vergleichen: Wackernagel, Deutsches Kirchenlied. I. Nr. 350—354. S. 212 ff. Daniel, Thesaurus hymnol. I. Nr. 327 ff. Bäumker, a. a. O. I. S. 304; über deutsche Bearbeitungen: Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 1333. II. Nr. 892 u. 1107, auch Ausg. 1841. Nr. 426. S. 341. Bäumker, a. a. O. I. S. 305.

[3]) Vgl. Hoffmann v. F., a. a. O. S. 422—424. Bäumker, a. a. O. I. Nr. 47. S. 299—301.

Digitized by Google



E - ma - nu - el, quod an - nun - ci - a - tum est per Ga - bri - el.

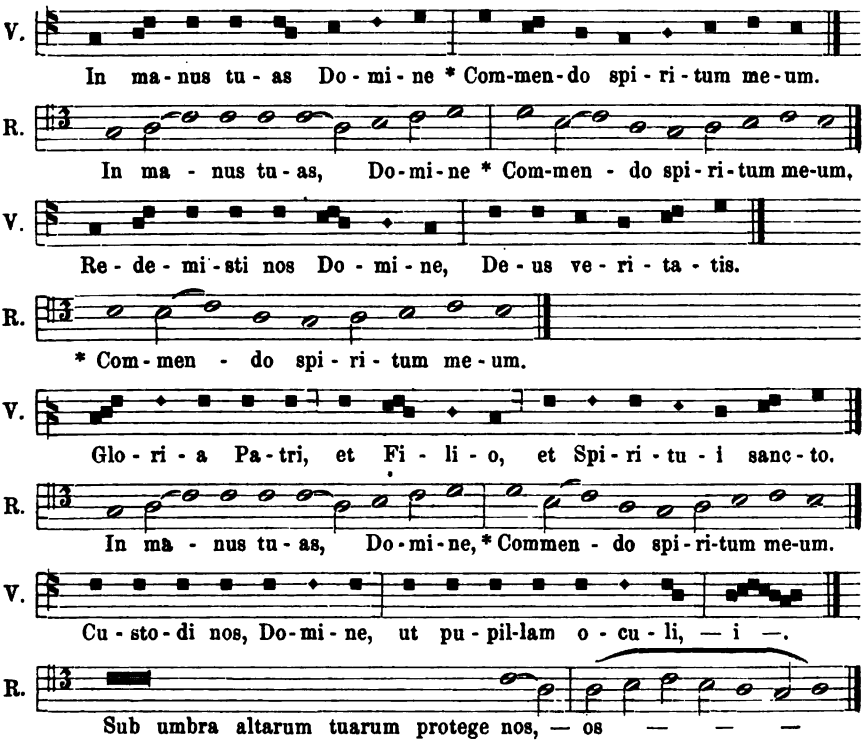
— An Tonsätzen über die Melodie, welche dem kirchlichen Chorgesang in Neudrucken zugänglich sind, nennen wir die folgenden: den Johann Walthers (1544) bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. Beisp. S. 4—6; den des Mich. Prätorius (1607) bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 462. 463, und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 70a. S. 87—92; den des Jakob Gallus (1587), das. Nr. 70b. S. 99—101; einen fünfstimmigen von Joh. Andr. Herbst (1659), ebendas. Nr. 70. S. 102—105, und einen ebensolchen von Joh. Eccard in den Geistl. Liedern über den Choral" 1597. Ausg. von Teschner. I. Nr. 6. S. 12. 13.

Responsorium. Eigentlich ist jede Antwort des Chores oder der Gemeinde auf irgend eine Intonation, ein Votum des Liturgen ein Responsorium: also z. B. auch das Et cum spiritu tuo in der Salutation (vgl. den Art.), die verschiedenen zustimmenden und aneignenden Amen u. dgl. Doch werden diese kurzen Antworten lieber Responsen genannt und der Name Responsorium auf die wirklichen und ausgeführteren gregorianischen Gesänge beschränkt, welche den Lektionen unmittelbar folgen und ihrer Idee nach der Ausdruck des andächtigen Gefühls sein sollen, welches die jeweilige Lektion erweckt hat. Zu dem Ende sind die Texte der Responsorien entweder aus den Lektionen selbst entnommen, oder so gewählte Sprüche, daß sie deren Hauptgedanken in kurzer Zusammenfassung und damit gleichsam die Zustimmung zu dem Inhalt derselben ausdrücken. Im Mittelalter wurde daher ganz folgerichtig auch der auf die Lektion der Epistel im Hauptgottesdienst der Messe folgende Gesang, der jetzt Graduale heißt, Responsorium genannt;[1]) jetzt versteht man unter Responsorien nur noch die Gesänge, welche a) auf die kurzen Lektionen des Capitulum in den kleinen Horen — die Responsoria brevia — und b) auf die längeren Lektionen der Matutin und Vesper — die Responsoria prolixa, auch Historiae — folgen. Jedes Responsorium „besteht aus zwei Teilen, dem eigentlichen Responsorium, einem kurzen, sententiösen Spruch, und dem Versus, der so eingerichtet ist, daß sein Schluß zu demjenigen Teil des Responsoriums paßt, der wiederholt wird." Angehängt wird dann noch das kleine Gloria Patri (et Filio et Spiritui sancto), und zwar, wenn „die Matutin drei Nokturnen hat, dem dritten Responsorium der ersten und zweiten und dem zweiten Responsorium der dritten Nokturn (die Passionszeit ausgenommen), wenn sie aber nur aus einer Nokturn besteht, dem zweiten Responsorium." Wir setzen als Beispiele zwei vollständig ausgeführte Responsorien her.

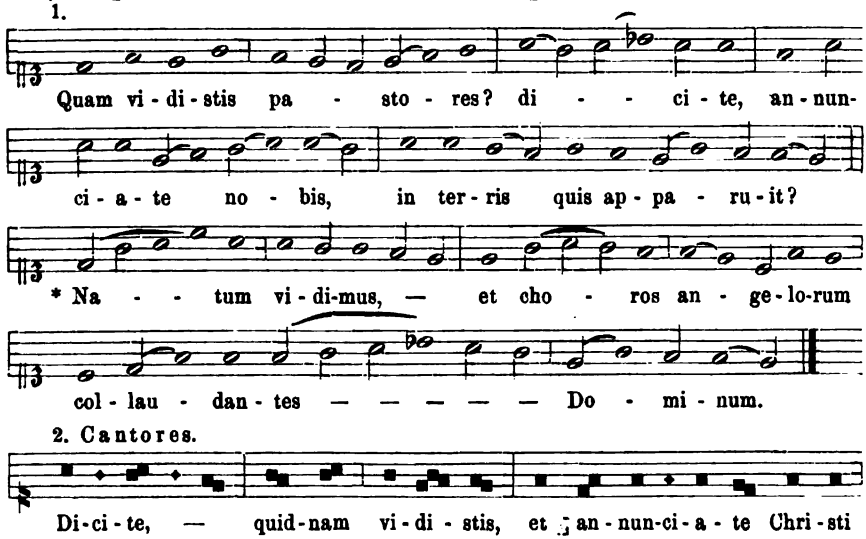
[1]) Vgl. P. Kienle, Choralschule. 1884. S. 95. Fluck, Katholische Liturgik. 1853.

Digitized by Google

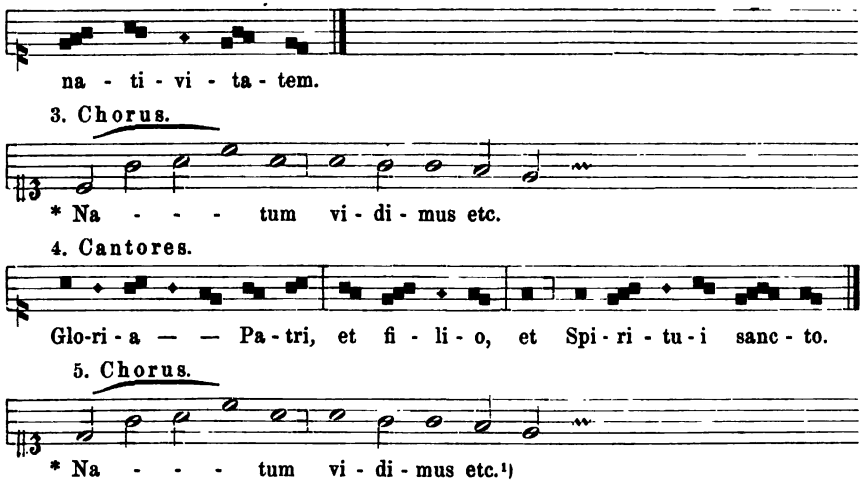
a) Responsorium breve in Festis Duplicibus et Semiduplicibus:



b) Responsorium III in Nocturno (ad Vesperas Nativitate Domini):



Digitized by Google



Besonders bekannt und berühmt sind die Responsorien „in Triduo Majoris Hebdomadae ad Matutinum“ geworden, weil sie von den Meistern katholischer Kirchenmusik im 16. Jahrhundert mit besonderer Liebe mehrstimmig bearbeitet worden sind. Sie werden an den drei letzten Tagen der heiligen Woche (Gründonnerstag, Karfreitag, Karsamstag) zu den Lektionen aus den Klageliedern Jeremiae (Lamentationes) gesungen.[2]) — Die deutsche evangelische Kirche hat in der Reformationszeit auch den Responsorialgesang in ihre Nebengottesdienste herüber genommen. Luther in der Form. Missae 1523 überließ die Auswahl und Anordnung der Responsorien dem Gutdünken der Geistlichen, daher behandelten sie die alten Kirchenordnungen sehr verschieden. Die einen verlangen nur „ein gewöhnlich Respons aus demselben Buch der Schrift,“ oder „je zu Zeiten feine, reine Responsoria und Hymni, daraus die Jugend sehen kann, was die heilige Kirche je und je für den

[1]) Vgl. Mettenleiter, Enchiridion chorale. 1853. S. 56 u. S. 154. 155. — In Beispiel b) ist 1. das eigentliche Responsorium, 2. der Versus, 3. die Wiederholung des zweiten Teils des Responsoriums vom Asterikus an, 4. das Gloria Patri und 5. die nochmalige Wiederholung der zweiten Hälfte des Responsoriums.

[2]) Bei Proske, Musica divina. I. Bd. IV. S. 105—208 findet man deren 9 Nrn. für Feria V in Coena Domini; 9 Nrn. für Feria VI in Parasceve, und 9 Nrn. in Sabbato Sancto — diese von verschiedenen Komponisten; dann für alle drei Tage nochmals je 6 Nrn. von Tommaso Ludovico da Vittoria. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 281—285. II. Nr. 256—258. S. 450—453. Nr. 281—285. S. 489—494, und Nr. 321—324. S. 534—539 haben eine Anzahl derselben herüber genommen. Einzelne findet man auch in meiner Musica sacra. Schaffhausen 1869. 2 Hfte. und anderwärts. — Das bekannte „Ecce quommodo moritur justus“ von Jak. Gallus ist ebenfalls ein solches Responsorium; auch ein modernes, das „Tenebrae factae sunt“ von Mich. Haydn findet sich in verschiedenen Sammlungen — z. B. in Musica sacra. Berlin. V. Nr. 27, bei Weeber, Kirchl. Chorges. I. Nr. 34. S. 23, Lützel, Chor-G.-B. 2. Aufl. 1880. Nr. 50. S. 153 u. a.

Digitized by Google

wahren Glauben bekannt und gehalten;“[1]) andere hielten sich an das Hergebrachte „das gewöhnliche Responsorium de festo vel domenica“ —, das auch die Kantionale aufgenommen hatten.[2]) Man sang Responsorien anfänglich täglich, dann nur an Sonntagen und „an den heiligen Abenden und Feiertagen,“ entweder ein Responsorium nach jeder Lektion, oder zwischen der lateinischen und deutschen Lektion, oder am Schluß aller Lektionen.[3]) Auch bei der Ausführung wurde das Herkömmliche festgehalten — „mit dem Vers und Gloria patri“, „repetitione semper interposita,“ „mit dem Vers, Gloria und Repetition wie gebräuchlich,“ „das letzte Responsorium mit dem Gloria“ —, und als später mehr und mehr die Orgelbegleitung aufkam, wurde der Responsorialgesang durch diese vor dem Psalmengesang ausgezeichnet.[4]) Mehr und mehr trat jedoch an die Stelle des Responsoriums der Hymnus, d. i. das Gemeindelied,[5]) wodurch ersteres verdrängt wurde.[6]) Schoeberlein beklagt dies, da die Responsorien „ein höchst wichtiges Stück seien, das man nicht beiseite liegen lassen“ dürfe, und meint weiter: „wenn dieselben auch in der alten Form nicht wohl mehr können verwendet werden, so enthalten sie doch einen ungemeinen Reichtum an musikalischen Motiven, welche von den Komponisten der Gegenwart für unser gottesdienstliches Bedürfnis bearbeitet werden sollten.“[7]) An die Stelle der alten Responsorien hat man in der Gegenwart auch Sprüche für Chorgesang gesetzt, während deren Ausführung „die Gemeinde in dem gehörten Wort ruhen“ soll, um dann mit ihrem Liede nach dem Chor, oder auch im Wechsel mit demselben einzutreten.[8])

---

[1]) Vgl. Preuß. Kirchenordn. 1525. Herz. Heinrichs zu Sachsen K.-O. 1539. Liegnitzer K.-O. 1534 u. a.

[2]) Vgl. K.-O. für Sachsen, Engern und Westphalen. 1585. Lossius, Psalmodia. 1553. Eler, Cantica sacra. 1588. Ludecus, Matutinale und Vesperale. 1589. Libellus antiph. Hof. 1605. Libellus antiph. Onolzbach 1627 u. a.

[3]) Vgl. Pommersche K.-O. 1535. Schleswig-Holst. K.-O. 1542. K.-O. der Herz. Elisabeth zu Braunschw. 1542. Östr. K.-O. 1571 u. a.

[4]) Vgl. Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. Schlesw.-Holst. K.-O. 1542. Lauenb. K.-O. 1585. Libellus antiph. Hof. 1605. Oldenb. K.-O. 1573 u. a.

[5]) Vgl. Herz. Heinrichs zu Sachsen K.-O. 1539. Lüneb. K.-O. 1564. Schwäbisch Haller K.-O. 1615.

[6]) Liturgiker der Gegenwart wie Layriz, Kern IV. S. IX, Österley, Handbuch der musik. Liturgik. 1863. S. 268 berühren das Responsorium gar nicht. M. Herold, Liturg. Vesper zur Lutherfeier 1883. S. 13. 14 läßt nach der ersten und zweiten Lektion nur das Votum „Du aber, o Herr, erbarme dich unser!“ dann die Responsе „Amen“ oder „Gott sei gedankt!“ folgen, dann „rasch und kurz mit 3—4 Accorden der Orgel“ zum Gemeindelied überleiten.

[7]) Vgl. Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. S. 614. Dort findet man auch die alten Responsorien mit deutschem Text nach den acht Psalmentönen, sowie die Responsen „Gott sei gedankt“ und „Du aber, o Herr ꝛc.“ unter Nr. 356—358, dann Kurze Gloria, Nr. 359, und ein Versikel, Nr. 360. S. 615—624.

[8]) Vgl. Strauß, Liturgische Andachten. 4. Aufl. 1886, wo in der angehängten „Sammlung kirchlicher Chorgesänge“. S. 137—177 solche Sprüche von neueren Komponisten gegeben

Digitized by Google

Reubke, ſpäter Reubke & Sohn, ein namhaftes Orgelbaugeſchäft zu Hausneindorf bei Quedlinburg am Harz. Der Gründer desſelben, Adolf Reubke, war am 6. Dezember 1805 zu Halberſtadt geboren. Er errichtete ſeine Werkſtätte in den dreißiger Jahren und nahm 1860 ſeinen Sohn, Emil Reubke,[1]) geboren 1836, als Teilhaber auf. Als der Vater ſpäter krank wurde, ging die Leitung des Geſchäftes von 1872 an ganz auf den Sohn über. Adolf Reubke ſtarb am 3. März 1875 zu Halberſtadt und 1884 kam das Geſchäft an Ernſt Röver (vgl. den Art.). Die Firma Reubke hat ſich mehrfach mit Neuerungen im Orgelbau, wie mit der Röhrenpneumatik u. a. befaßt; große und tüchtig gebaute Orgelwerke von ihr ſind z. B. die Orgel im Dom zu Magdeburg mit 88 kl. Stn. auf 5 Manualen und Doppelpedal; die Orgel der Johanniskirche in derſelben Stadt, mit 53 kl. Stn.; die Orgel der Marienkirche zu Kyritz mit 41 kl. Stn. u. a.

Reuſch (Reuschius), Johann, ein Tonſetzer der Reformationszeit, war um 1510 zu Rodach („Rotachensis“ nennt er ſich) im Koburgiſchen geboren. Wir finden ihn zuerſt 1543 als Kantor an der Stadtſchule zu Meißen, von welcher Stelle er 1547 auf Wunſch des Rektors Georg Fabricius und Nachfolger Laurentius Hoffmanns als Kantor an die Fürſtenſchule daſelbſt übertrat, um jedoch ſchon 1548 als Rektor an die Stadtſchule wieder zurückzukehren. Später machte ihn der Biſchof von Meißen, Johann v. Haugwitz, zum Dechanten des Stiftes Wurzen, und ſchließlich wurde er noch Geheimrat des Kurfürſten von Sachſen, als welcher er am 27. Februar 1582 ſtarb.[2]) — Ein gleichnamiger Sohn von ihm war erſt Stiftsnotarius, dann Kanonikus zu Wurzen. — Vom älteren Reuſch ſind außer einer muſiktheoretiſchen Schrift „Elementa musicae practicae“ (1553) anzuführen:

1. Epitaphia Rhavorum composita per Joannem Revschivm Rotachensem. Vitebergae 1550. 6 Geſänge auf Georg Rhau (vgl. den Art.) und ſeinen Bruder Johannes, ſowie auf des erſteren Kinder.[3]) — 2. Melodiae odarum Georgii Fabricii. Lips. 1554. — 3. eine Proſa in 2 Teilen (Grates nunc omnes“ und „Huic oportet“ à 4 voc.) in Rhaus Sammlung Offic. de Nativitate. 1545. Fol. 121.[4])

---

und außerdem auf die bekannten einſchlägigen Stücke von Mendelsſohn (für den Domchor), Grell u. a. hingewieſen iſt.

[1]) Zwei andere Söhne ſind Muſiker. Der eine, Julius Reubke, geb. 23. März 1834, Schüler von Kullak und Franz Liszt im Klavierſpiel und von A. B. Marx in der Kompoſition, ſtarb ſchon 3. Juni 1858 zu Pillnitz bei Dresden. Er hinterließ eine „Orgelſonate über den 94. Pſalm“, eine Programmmuſik im Sinne der neudeutſchen Schule, nach Forchhammers Urteil (Führer durch die Orgelliteratur. 1890. S. 96) zwar „großartig angelegt, doch in manchen Partien beſſer für Orcheſter geeignet, als für die Orgel.“ — Der andere Sohn, Otto Reubke, geb. 2. Nov. 1842, Schüler von Hans v. Bülow und A. B. Marx, lebt zu Halle als Univerſitätsmuſikdirektor und Vereinsdirigent.

[2]) Vgl. Monatsh. für Muſikgeſch. 1877. Nr. 9. S. 195 nach Müller, Verſuch einer vollſt. Geſch. der Kurſächſ. Fürſten- und Landesſchule zu Meißen. Leipzig 1787.

[3]) Vgl. Monatsh. für Muſikgeſch. 1875. Nr. 11. S. 163.

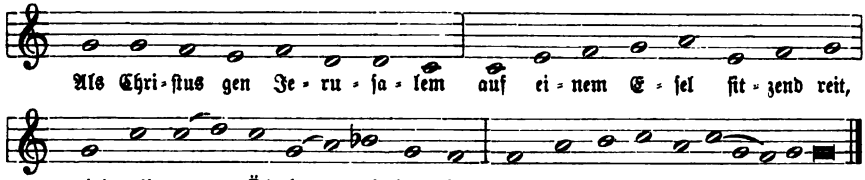
[4]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Muſik-Sammelwerke. 1877. S. 808. Walther, Muſik. Lex.

Digitized by Google

Reusner, Esajas, ein Lauteniſt, war als der Sohn des Lauteniſten Elias Reusner um 1650 zu Breslau geboren. Aus den Dienſten des Fürſten von Liegnitz kam er 5. Februar 1674 als Kammerlauteniſt des großen Kurfürſten nach Berlin, wo er bis 1679 geblieben ſein ſoll. Spätere Nachrichten über ihn ſind nicht bekannt. Er iſt hier zu nennen, weil er (neben andern Werken für die Laute) 1677 oder 1688 das folgende Choralbuch herausgegeben hat:

„Hundert geiſtliche Melodien Evangeliſcher Lieder, welche auf die Feſt- und andern Tage ſo wol in der chriſtlichen Gemeine, als auch daheim geſungen werden: Gott allein zu Ehren mit Fleiß nach itziger Manier, in die Lauten geſetzet ꝛc." Berlin, bei Rungen.[1])

Rex Christe factor omnium, Choral. Der „Hymnus divi Gregorii in passione Domini," den Luther in den Tiſchreden für den allerbeſten Hymnus erklärt hatte,[2]) wurde ſchon in den erſten Jahren der Reformationszeit in den evangeliſchen Kirchengeſang herüber genommen und in demſelben zunächſt in der alten hymniſchen, ſpäter in liedmäßig umgeſtalteter Form, mit dem lateiniſchen ſowohl, als mit verſchiedenen deutſchen Texten fortgepflanzt. Seine älteſte evangeliſche Quelle iſt nach Zahn: „Newe Hymnus". Nürnberg 1527. Bl. 18, wo die Weiſe, noch in Hymnusform aber ſchon mit einem deutſchen Text verſehen, folgende Geſtalt hat:



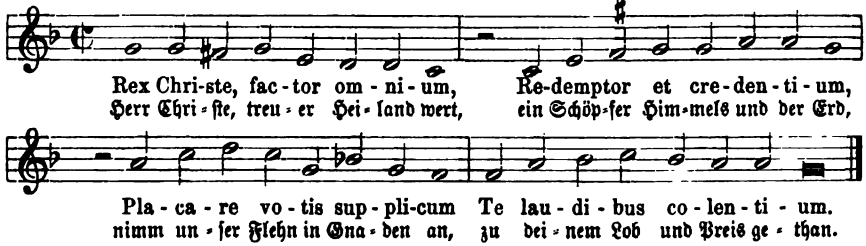
1732. S. 522. Gerber, Neues Lex. III. S. 840. Schöber, Zweiter Beitrag zur Liederhiſtorie. S. 138.

[1]) v. Ledebur, Tonkünſtler-Lex. Berlins 1861. S. 457 hat das vollſtändige Inhaltsverzeichnis des Buches abgedruckt. Nach demſelben enthielte es aber nicht bloß 100, ſondern 146 Nrn. — Bei Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 522; Gerber, Altes Lex. II. S. 273 und Hoffmann, Die Tonkünſtler Schleſiens. 1830. S. 361. 362 werden noch folgende ſchleſiſche Kirchenmuſiker des Namens Reusner angeführt: Kaſpar Reusner aus Goldberg, von 1620 an Kantor an der Marienkirche zu Liegnitz, wo er am 13. Febr. 1643 ſtarb. — Chriſtian Reusner, geb. 1627 zu Goldberg, alſo wohl ein Verwandter des vorigen; er war um 1670 Kantor zu Kaſchau in Ungarn, dann zu Freienwalde in der Mittelmark, endlich an St. Peter und Paul zu Liegnitz, wo er am 29. Juli 1684 geſtorben iſt. Kompoſitionen werden von beiden nicht genannt.

[2]) Vgl. Rambach, Anthologie I. S. 108, der da meint, daß dieſer Hymnus „dadurch für die Proteſtanten ein beſonderes Intereſſe" bekomme, daß aber dies Lob, „wenn es ernſtlich gemeint war, doch wohl mehr den in dem Hymnus berührten Wahrheiten, als der Behandlung und dem Vortrag galt."

Digitized by Google

In dieſer Form hat die Melodie auch ſchon Mich. Weiße in das erſte G.-B. der Böhm. Br. 1531 zu ſeinem Liede „Gott hatt einen Weinberg gebaut“ und Val. Triller in ſein G.-B. 1555 zu der Überſetzung „Herr Chriſte, Schöpfer aller Welt“ aufgenommen.[1]) — Die lied-, oder in unſrem Sinne choralmäßige Umgeſtaltung der Melodie findet ſich zuerſt bei Seth Calviſius 1594. 1597. Nr. XVI, und zwar mit dem lateiniſchen Text, der ſich in der evangeliſchen Kirche für den Schülerchor bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts herein erhalten hat.[2]) Zum Gemeindegeſang aber wurde die Weiſe erſt mit Vincentius Schmucks Liede „Herr Chriſte, treuer Heiland wert,“ einer Überſetzung des Hymnus, die zuerſt in Joh. Hermann Scheins Kantional 1627. Bl. 57 erſchien und in der Folge namentlich durch die Praxis piet. mel. von 1648. S. 220 an (auch Frankf. Praxis, z. B. 1680. Nr. 225. S. 283) fortgepflanzt wurde. Bei Schein heißt die Melodie in Choralform:



Eine andere Überſetzung: „Jeſu, du Schöpfer aller Welt“ brachte das Sachſen-Weißenfelſiſche Geſang- und Kirchenbuch 1714. S. 810. Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 123 und Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1216. S. 517 haben die Melodie auf „O Jeſu, du mein Bräutigam“ übertragen; Layriz, Kern II. Nr. 312. S. 102 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 456 unterlegen den Schmuckſchen Text, und Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nachtrag Nr. 437. S. 160 den lateiniſchen Hymnus.

Rex, Johann Karl, ehmals Kantor an der Friedrichs-Werderſchen Kirche und Geſanglehrer am gleichnamigen Gymnaſium zu Berlin, war 1749 geboren. Nachdem er einige Zeit Kantor zu Beeskow geweſen, kam er als Adjunkt des Kantors Moritz an der genannten Kirche nach Berlin und wurde dann um 1781 deſſen

[1]) Vgl. Zahn, Melodien I. S. 86. — Die Faſſung Michael Weißes findet man bei Bäumker, Das kath. deutſche Kirchenlied. I. 1886. Nr. 203. S. 459, die Trillers ebendaſ. S. 458 aus Leiſentrits G.-B. von 1567 abgedruckt. — Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 220. S. 321. 322 iſt dieſe Form aus Mich. Prätorius' Hymnodia mitgeteilt.

[2]) So bringt ihn z. B. noch das Dresdner G.-B. von 1762. Nr. 753. S. 584. 585 unter der Rubrik „Gewiſſe lateiniſche Hymni, wie ſolche bei denen Wochen-Predigten in der Kirche zum Heiligen Creutz zu Anfange des Gottesdienſtes von Zeit zu Zeit geſungen werden,“ und das Leipz. G.-B. von 1738 hat ihn mit der Beſtimmung: „Wird Sonnabends in der Veſper zur Faſtenzeit geſungen.“

Digitized by Google

Nachfolger. Er starb 1825 zu Berlin, und sein Sohn, der königl. Musikdirektor Johann Karl Friedrich Rex (geb. 16. Oktober 1780 zu Berlin), der seit 1813 Kantor an der Dreifaltigkeitskirche gewesen war, folgten ihm in seinen beiden Stellen. Vom älteren Rex stehen in Kühnaus Chöralbuch. IIter Teil. 1790 die folgenden zwei Choralmelodien:

Nr. 27. S. 27: „Dein, Sohn des Höchsten, freu ich mich." D-dur: d a a h a h cis d. Nr. 163. S. 181: „Wird das nicht Freude sein." Es-dur: b b c d d es, die er beide 1787 erfunden hat. Sie haben jedoch keine bleibende Aufnahme in den Kirchengesang gefunden.

Rhau, Georg, der bekannte Wittenbergische Buchdrucker zur Zeit der Reformation, der dieser durch die aus seiner Offizin hervorgegangenen Gesangbücher und Kirchenmusikwerke Dienste geleistet hat. Er war 1488 in dem Städtchen Eisfeld an der Werra im „Fürstentum Coburg" geboren. 1518 finden wir ihn unter dem Namen „Georgius Rauch de esswelth" als Baccalaureus der Philosophie in das Matrikelbuch der Universität Leipzig eingetragen, und 1519 erscheint er als Kantor der Thomasschule daselbst, als der er bei einem besonders feierlichen Anlaß eine 12stimmige Messe aufführte.[1]) Daß dieser Anlaß die Leipziger Disputation zwischen Luther und Eck (vom 27. Juni bis 16. Juli 1519) gewesen, und daß Rhau durch die während derselben empfangenen Eindrücke für Luther und die Reformation gewonnen worden sei, darf wohl mit gutem Grund angenommen werden. Es würde dies sogleich erklären, warum er bald darauf seine ansehnliche Stellung in Leipzig verlassen und als Schulmeister nach Eisleben gehen mußte, wo wir ihn 1520 antreffen.[2]) 1523 oder 1524 aber wendete sich Rhau nach Wittenberg, wo sein Bruder Johannes Rhau bereits als Diakonus sich befand; er beschäftigte sich hier zunächst mit Musikunterricht, bis er 1525 seine Buchdruckerei begründete. Aus derselben gingen, neben zahlreichen andern Drucken,[3]) verschiedene Musikwerke einzelner Autoren (wie Walthers G.-B. 1544, Resinarius' Responsorien 1544, u. a.) und namentlich eine Anzahl wichtiger Musik-Sammelwerke[4]) hervor, in denen die

[1]) Galliculus, Isagoge comp. cantus. 1520. cap. I sagt hierüber: „Non enim plerisque ignotum est, Georgium Rhav, cantorem Lypsicum . . . quondam in divi Thomae aede, circumstante maxima hominum turba, sacrificium duodecem vocum harmoneis conflatum, depromisisse."

[2]) In der Zuschrift seines Libellus de Syntaxi latinorum. 1520 nennt ihn Christoph Hegendorf „Ludimagister Eyslebium."

[3]) Vgl. ein Verzeichnis solcher bei Dr. Fr. Wilh. E. Roth, Was hat die Leipziger Thomasschule für die Reformation gethan? Leipzig 1817. 4°. S. 49—60.

[4]) Diese Sammelwerke sind: 1. Selectae Harmoniae quatuor vocum de passione Domini etc. 1538. — 2. Symphoniae jucundae atque adeo breves quatuor vocum etc. 1538. — 3. Officia paschalia de resurrectione et ascensione Domini etc. 1639. — 4. Vesperarum precum officia etc. 1540. — 5. Opus decem Missarum quatuor vocum etc. 1541. — 6. Sacrorum Hymnorum liber pri-

Digitized by Google

Tonsätze der besten Meister damaliger Zeit uns überliefert sind. Nachdem Rhau durch verschiedene Todesfälle in seiner Familie noch schweres Leid hatte erfahren müssen,[1]) starb er am 6. August 1548 im 60. Jahr seines Alters[2]) und sein Geschäft wurde unter der Firma „Officina Haeredum Georgii Rhavi“ weitergeführt. — Als Komponist hat sich Rhau nur wenig bethätigt und es sind von seiner Arbeit eigentlich nur noch Notenbeispiele in seinem in vielen Ausgaben erschienenen „Enchiridion utriusque musicae practicae“ 1518 bekannt. Darum glaubt Eitner auch die Wahrscheinlichkeit der Annahme Rosts, daß die 1519 in Leipzig aufgeführte 12stimmige Messe von Rhau selbst gewesen sein werde, bestreiten zu sollen.

Rheinek, Christoph, war am 1. November 1748 zu Memmingen im Allgäu geboren. Er erhielt Unterricht in der Musik von seinem Vater, der dort Kantor war, sowie in dem Singchor seiner Vaterstadt. Doch wurde er zum Kaufmann bestimmt und kam 1768 in das Handelshaus Scherer in St. Gallen, das ihn später längere Zeit auf seinem Comptoir zu Lyon verwendete. Hier lernte Rheinek das französische Theater kennen und schrieb mehrere mit Beifall aufgenommene komische Opern für dasselbe. Bei Anlaß des Ablebens seines Vaters kehrte er nach Memmingen heim und kaufte daselbst das Gasthaus zum Ochsen. Er starb 1796. Sein künstlerischen Bestrebungen nicht eben günstiger bürgerlicher Beruf hielt ihn nicht ab, sich fortgehend aufs eifrigste mit Klavierspiel und Komposition zu beschäftigen: er schrieb zahlreiche kleinere und größere Stücke für Klavier, eine Messe, die Passionskantate „Der Todesgang Jesu“ (Text von Städel, 1778), Lieder und Gesänge. — Als im Jahr 1772 (2te Ausg. 1780) der Superintendent Schelhorn zu Memmingen für diese freie Reichsstadt ein neues Gesangbuch herausgab, verfaßte Rheinek zu demselben ein eigenes Choralbuch, das unter dem Titel erschien:

---

mus. Centum et triginta quatuor Hymnos etc. 1542. — 7. Tricinia etc. latina, germanica, brabantica et gallica etc. 1542. — 8. Postremum Vespertini Officii opus etc. 1544. — 9. Newe Deudſche Geiſtliche Geſenge CXXIII. Mit Vier vnd Fünff Stimmen, Für die gemeinen Schulen ꝛc. 1544. — 10. Officiorum de Nativitate, Circumcisione, Epiphania Domini etc. 1545. — 11. Bicinia gallica, latina, germanica, ex praestantissimis musicorum monumentis collecta etc. 1545. Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 41. 42. 52. 61. 69. 75. 76. 84. 85. 91. 92.

[1]) Am 5. Febr. 1547 starb ihm sein Bruder Johannes Rhau, Quästor bei der Schule zu Wittenberg, 56 Jahr alt; am 6. Juli 1547 sein Sohn Georg, Student in Wittenberg, 22 Jahr alt; am 27. August 1547 ein anderer Sohn Johann, 9 Jahr alt. — Er war zweimal verheiratet gewesen; seine erste Frau (Anna) starb 30 Jahre alt am 23. März 1534, die zweite wird als Witwe noch 1557 erwähnt, und eine Tochter Margareta starb 1557. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. X. 1878. S. 120—128.

[2]) Die „Epitaphia Rhavorum“ von Joh. Reusch (vgl. den Art.) 1550 besagen: „Obiit Anno Christi 1548. die 6. Mense Augusto, aetatis suae 60.“ Vgl. Monatsh. für Musikgeschichte. VII. 1875. S. 163.

Digitized by Google

Fünfzig und sechs neue Melodien zu der zwoten vermehrten Ausgabe von Schelhorns geistlicher Liedersammlung, in Diskant und Baß aufs Klavier gestellt durch Christoph Rheinek, Memmingen 1780, in Verlag bey Johann Christoph Diesel. 88 S. 8°. — Von den 56 Melodien — die teils arienmäßig im Sinne der damaligen Zeit, teils choralmäßig gesetzt sind, gehören 39 Nrn. Rheinek, 9 Nrn. C. Ph. Em. Bach, 3 Nrn. Joh. Adam Hiller, 2 Nrn. Joh. Heinr. Rolle, und 3 Nrn. zwei sonst unbekannten Komponisten, Wernhammer und Heinsius, als Erfinder zu.[1])

Rhythmischer Choral. Man kann zweifelhaft sein — und wir waren es in der That — ob der vorliegende Gegenstand vom Standpunkte unsres Buches aus in einem besondern Artikel überhaupt noch abzuhandeln sei. Was man unter dem Ausdruck „rhythmischer Choral" verstehe ist kaum noch nötig auseinanderzusetzen, und hinsichtlich des seiner Zeit geführten Streites für und wider die Wiedereinführung der älteren Melodieform genügt es jetzt, auf ältere Schriften, die denselben darlegen, zu verweisen.[2]) Die Ansicht ferner, die auf einseitig kirchlichem Standpunkt immer noch gehegt wird, unser ausgeglichener Choral sei eine Korruption des älteren, die mit dem Unglauben des 18. Jahrhunderts innerlich zusammenhänge, und mit der Rückkehr zur alten Melodieform könne zugleich der Wiedererweckung des „alten Glaubens" ein Dienst geleistet werden, — diese Ansicht lassen wir füglich dahingestellt. Ist doch bis jetzt auch nicht die geringste Spur einer Andeutung darüber gefunden worden, daß es seit den Tagen der Reformation irgend einmal jemand in den Sinn gekommen wäre, die Zeichnungsform irgend einer Choralmelodie sei deswegen zu ändern, weil die religiöse Überzeugung eine andere geworden. Der ehrliche Wolfgang Karl Briegel würde sich wahrscheinlich heute noch im Grab umdrehen, wenn man ihm sagen würde, er habe die Melodien im Darmstädtischen Kantional von 1687 deswegen so notiert, wie er gethan, weil er ungläubig, oder doch nicht mehr des alten lutherischen Glaubens gewesen sei, während er sie einfach als Musiker in ausgeglichener Form fixierte, weil sie im Verlauf der musikalischen Entwicklung bis zu seiner Zeit so geworden waren. Und selbst die ärgsten Choralbuchverwüster aus dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts haben die Melodien nicht etwa deswegen geändert, weil sie ihnen zu den rationalistischen Kirchenliedern nicht mehr zu passen schienen, sondern einzig deswegen, weil sie meinten,

[1]) Nach Zahn, Melodien I. S. 339 war Rheineks Melodie „Sieh mein Auge zu den Bergen" bei Hochzeiten bis 1880 im Gebrauch. In andere Choralbücher ist, wie es scheint, nur seine Melodie zu „Gott ist die Liebe selbst" gekommen; sie steht bei Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. LXXII. S. 81; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1164. S. 499 (bei beiden phrygisch behandelt), und im Württ. Ch.B. von 1828. Nr. 283. S. 108 (hier in C-dur). Die andern Melodien von Rheineck teilt Zahn an verschiedenen Stellen seines genannten Werkes mit.

[2]) Wir nennen nur die beiden folgenden, weil sie am leichtesten zugänglich sind und über den ganzen Handel zusammenfassend und unter Angabe der einschlägigen Litteratur referieren: Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 698—708, und Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VII. S. 424—445.

Digitized by Google

dieselben müssen musikalisch „verbessert" werden und sie seien die Leute, dies zu thun. Ja nicht einmal ihre neuen Weisen produzierten sie schockweise in der Absicht, sie der Liederunterlage geistig entsprechender zu machen, sondern weil sie des naiven Glaubens lebten, sie können schöner und namentlich rührender singen als die Alten, und — weil manche rationalistischen Lieder ihres Versmaßes wegen „nach Kirchenmelodien nicht konnten gesungen werden," wie die zahlreichen Sänger der Gellertschen Lieder immer ausdrücklich bemerken. — So sind es, seit ein protestantischer Choral vorhanden ist, immer nur rein musikalische Rücksichten und Impulse gewesen, die Veränderungen seiner Melodieformen, und darunter als die einschneidendste auch die Umbildung der alten „rhythmischen" in die neue „ausgeglichene" Form, veranlaßt haben. Es ist daher nicht recht einzusehen, wie noch heute ein Kirchenmusiker wie Prof. Herzog in Erlangen allen Ernstes behaupten kann, diese Umbildung sei „mit Unrecht" geschehen und eine „gewaltsame Prozedur" gewesen, durch welche „die Melodien an Kraft und ursprünglichem Charakter verloren haben,"[1]) während es doch einfach ein naturnotwendiger Prozeß der musikgeschichtlichen Entwicklung war, den weder der Glaube aufhalten, noch der Unglaube befördern konnte, den aber auch niemand wird rückgängig machen können. Der alte polyphone Vokalstil, in dem eine Mehrheit von gleichzeitig gesungenen Melodien sich zu einem harmonischen Musikstück zusammenwebte, und dem unsre Melodien in ihrer älteren „rhythmischen" Form angehörten, folgte in seiner Melodiebildung den ihm eigenen rhythmisch-metrischen und melodischen Gesetzen, und es war daher müßig, diese Melodien in unsre Taktformen einzwängen zu wollen und sich darüber zu streiten, ob sie Taktwechsel haben oder durch Synkopierungen darzustellen seien. Auf harmonisch-instrumentaler Grundlage beruht unser jetziges Tonsystem und der neuere Musikstil; seine Melodiebildung ist eine andere, specifisch von der älteren verschiedene, und einzig und allein der geschichtliche Vorgang des Übergangs aus dem alten in den gegenwärtigen Musikstil ist es, der auch die Umwandlung unserer Choralmelodien bewirkte, und die für unsre evangelische Kirchenmusik grundlegliche, im 17. Jahrhundert aufblühende deutsche kirchliche Orgelmusik hat diese Umwandlung wesentlich gefördert. Von ihren Anfängen bis zu ihrer höchsten Ausbildung in den Werken Seb. Bachs aber hatte diese Orgelmusik und nicht minder auch die evangelische Kirchenkantate, die beiden Musikformen also in denen außer dem Choral die eigentliche und rein evangelische Kirchenmusik sich darstellt, den Choral in seiner „ausgeglichenen", nicht in seiner „rhythmischen" Fassung zur Grundlage und Voraussetzung. Vom kirchenmusikalischen Standpunkte aus braucht also das Verschwinden des letzteren nicht als ein der evangelischen Kirche verloren gegangener Nibelungenhort

[1]) Vgl. dessen Aufsatz „Der rhythmische Choralgesang der evang. Kirche" in der Allg. Ztg. 2te Beilage zu Nr. 271 vom 30. Septbr. 1887. — Auch bei den Verhandlungen des „Evang. Kirchengesang-Vereins für Deutschland" in Berlin 1887 über die Frage der „Möglichkeit der Wiedereinführung des älteren rhythmischen Chorals" sind diese Anschauungen noch vielfach zu Tage getreten.

Digitized by Google

beklagt zu werden, wie das eine Zeitlang geschehen ist und zum Teil noch geschieht. Denjenigen aber, die mit so großer Sehnsucht ausblicken nach der Wiedereinführung des rhythmischen Chorals kann man wie gerne man sie trösten möchte, doch das alte Trostwort „reseda dolorem, resurget“ nicht zurufen, wenn man die Überzeugung hat, daß gerade das resurget in ein non resurget verwandelt werden muß. Aber vielleicht trösten sie sich doch, indem sie die Frage ernstlich bedenken: Sollte denn die Form unsres Chorals, in der ihn der größte Meister evangelischer Kirchenmusik Seb. Bach verwendet und aus seinen Keimen und auf seiner Grundlage für unsre Kirche Werke geschaffen hat, die als die herrlichsten Kunstwerke aller Zeiten anerkannt sind, — sollte diese Choralform kirchlich so wenig würdig und nicht vielmehr gerade durch Bach die würdigste und allein berechtigte geworden sein?

Ricercar (vom Ital. ricercare = eifrig suchen), eine alte Instrumental-Musikform für die Laute, das Klavier und die Orgel. Der Name kommt vom Anfang des 16. Jahrhunderts an zuerst vor und bezeichnete bis gegen 1550 kleine, ziemlich bedeutungslose Sätzchen ohne erkennbare Form, welche die Lauteniſten als Vor- und Nachspiele verwendeten.[1]) — Die in Venedig lebenden niederländischen Meister Jakob Buus (1547) und Adrian Willaert (1549) bringen als Ricercar zuerst eine Form, die bereits einem bestimmten Gestaltungsprincip folgt: es wurden in derselben mehrere Themen in einzelnen Abschnitten, die aber nur erst äußerlich und lose aufeinander Bezug nahmen, imitatorisch verarbeitet. Doch wurde diese Form noch im Verlaufe des 16. Jahrhunderts geschlossener und einheitlicher, — zunächst dadurch, daß man das aus mehreren Abschnitten mit verschiedenen Themen zusammengesetzte Stück am Schluß zu seinem Anfang zurückführte und mit diesem schloß, und noch vielmehr dadurch, daß man bald dazu kam, die Abschnitte eines ganzen Ricercars aus einem Hauptthema zu entwickeln.[2]) Das Ricercar in dieser letzteren Form kann als „die Vorstufe, und zwar als eine sehr bedeutsame Vorstufe der späteren, ganz durchgebildeten Fugenform“ betrachtet werden.[3]) Auch andere Instrumentalformen, wie die Canzone (vgl. den Art.) und die Fantasia (vgl. den Art. „Phantasie“) der venetianischen Organisten folgten zum Teil der Bildweise des Ricercars, gingen aber bald zu freieren Formen über.[4]) — Später, zur Zeit

[1]) Daher erklärt das Vocabulario della Crusca das Ricercar als „una spezie di sonata o di preludio.“ Vgl. v. Waſielewski, Geſch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. 1878. S. 117. Ricercaren dieſer älteſten Art für die Laute von 1508, 1509, 1536 ſind abgedruckt bei v. Waſielewski, a. a. O., Beiſp. Nr. 12—15. S. 20—22.

[2]) Ricercaren in dieſen ausgebildeteren Formen von Willaert, Buus, den Gabrielis, Paleſtrina u. a. findet man neu gedruckt bei v. Waſielewski, a. a. O. Nr. 17. 18. 20. 21. S. 27—65, und bei Ritter, Zur Geſch. des Orgelſpiels II. Nr. 2. 8. 25. 26. 75.

[3]) Wenn freilich Prätorius, Synt. mus. III. S. 21 das Ricercar geradezu mit der Fuge identificiert, ſo meint er damit eben nur das, was in ſeiner Zeit als Fuge galt: mehr oder weniger ſtreng fugierte Sätze, aber nicht die ſpätere tonale Fuge.

[4]) Darum beſtreitet v. Waſielewski, a. a. O. S. 145 gegen v. Winterfeld, Gabrieli II. S. 111 und Ambros, Geſch. der Muſik III. S. 533, daß auch die Canzone der Gabrieli an-

Digitized by Google

der vollständig ausgebildeten tonalen Fuge nannte man im Rückblick auf das vorbildliche Ricercar eine besonders streng und sorgfältig nach allen Regeln der Kunst ausgearbeitete Fuge, eine Meister- oder Kunstfuge, noch gerne Ricercar, auch Fuga ricercata.[1]) Noch Seb. Bach hat daher die beiden ersten Fugen (die dreistimmige und die sechsstimmige) seines „Musikalischen Opfers" (1747) als Ricercare bezeichnet.

Richter, Ernst, Musikdirektor am Lehrerseminar zu Steinau a. d. Oder, war am 15. November 1805 in der Kolonie Tiergarten bei Ohlau als der Sohn eines Zimmermeisters geboren. Bis zur Konfirmation besuchte er die Stadtschule zu Glogau und bereitete sich dann bei dem dortigen Organisten Ernst zum Eintritt in das Lehrerseminar zu Breslau vor, in das er 1823 aufgenommen wurde. Unter der Leitung von Männern wie Dr. Wilh. Harnisch, Hientzsch, Organist Berner und Kantor Siegert, erlangte er hier seine Bildung als Lehrer und Musiker, und von 1825 an machte er noch weitere musikalische Studien am königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, wo Zelter, Bernh. Klein, A. W. Bach und Hellwig seine Lehrer waren. 1826 kehrte er nach Breslau zurück und trat als Musiklehrer am dortigen Lehrerseminar ein, an dem er in durchaus tüchtiger Weise bis zu dessen Auflösung am 29. Januar 1846 wirkte. Daneben suchte und fand er namentlich in der Teilnahme an den Bestrebungen eines Mosewius und v. Winterfeld musikalische Anregung und Fortbildung, gab mit Hoffmann v. Fallersleben 1842 die bekannte Sammlung schlesischer Volkslieder heraus und entfaltete als Komponist, besonders auf dem Gebiete der Kirchenmusik, eine fruchtbare Thätigkeit. Nachdem er von 1847 an zwei Jahre als Musiklehrer am Seminar zu Halberstadt gewirkt hatte, kehrte er nach Schlesien zurück, wo er im September 1849 an dem neugegründeten Seminar zu Steinau angestellt wurde. Hier war seine Wirksamkeit die noch übrige Zeit seines Lebens „die stille, gleichmäßige Thätigkeit des Lehrers, welcher sich Richter mit jener Treue und zähen Ausdauer widmete, die nur derjenige recht zu würdigen vermag, welcher die Selbstverleugnung kennt, die sie erfordert, und die Erfolge, die sie erzielt." Sie fand denn auch die verdiente Anerkennung: am 17. Juli 1851 erhielt Richter den Titel eines königl. Musikdirektors und 1872 rückte er in die Stelle des ersten Seminarlehrers vor. Nach längerer Krankheit starb er am 24. April 1876 als der Nestor der schlesischen Seminarmusiklehrer.[2]) — Von den zahlreichen Kompositionen Richters, unter denen sich auch eine Oper,

---

ders als nur vorübergehend an der Entwicklung der fugenartigen Schreibweise mit beteiligt gewesen sei.

[1]) Walther, Musik. Lex. 1732. S. 526 meint ganz verständig: „mich deucht, man könne beyde terminos (nämlich Ricercare und Ricercata) also voneinander unterscheiden: daß man dasjenige, so noch gesucht wird, ein Ricercare; hingegen das, so bereits gesucht und künstlich durch starckes Nachsinnen aufgesetzt worden, alsdenn mit gutem Recht eine Ricercata nenne."

[2]) Vgl. „Ernst Richter, Eine biographische Skizze" von A. Jacob in der Euterpe 1877. S. 49—51, 71—74 u. 90—97, und dazu noch Jahrg. 1880. S. 8. 9.

Digitized by Google

ein Oratorium, Kantaten, beliebte Lieder und Männerchöre befinden, sind hier die folgenden namhaft zu machen:

Op. 3. 8 leichte Orgelstücke. Breslau, Cranz. — Op. 5. „Der Herr ist mein Licht und mein Heil." Für Mchor. daſ., Förster. — Op. 6. Acht Choralvorspiele für die Orgel. Ebendaſ. — Op. 7. „Der Herr ist ein großer König". Für Mchor. Daſ., Cranz. — Op. 8. „Herr, ich traue auf dich." Für Mchor. Ebendaſ. — Op. 10. Hymne „Lobet den Herrn", für 2 Mchöre. Ebendaſ. — Op. 12. Zwei religiöse Gesänge. Daſ., Leuckart. — Op. 13. 8 Grablieder für Mstn. Daſ., Cranz. — Op. 18. Der 130. Psalm für gem. Chor mit oblig. Orgelbegleitung. Ebendaſ. — Op. 19. Salvum fac regem. Für gem. Chor. Ebendaſ. — Op. 29. 3 figurierte Choräle im „Orgelfreund". Erfurt, Körner. — Op. 44. 3 figurierte Choräle im „Rinck-Album". Ebendaſ. — Op. 55. 125 kurze Präludien für die Orgel zum Gebrauch beim Gottesdienst. Breslau, Hientzsch. — Op. 56. Präludium und Fuge für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 58. 7 geistliche Lieder von Fr. Oser für gem. Chor. Breslau, Hientzsch. — Op. 59. 7 Motetten für gem. Chor, nach Worten der heil. Schrift. 2 Hfte. Ebendaſ. — Über die mit A. Jacob gemeinschaftlich herausgegebenen Werke: das große Choralbuch, die Vorspielsammlung „Der Präludist", u. a. vgl. den Art. „Jakob". Bd. I. S. 623. 624. — In dem Choralbuch finden sich von ihm die folgenden neuen Choralmelodien: I. Nr. 168. S. 155. „Dem blutgen Lamme" E-moll, e g fis g e, — I. Nr. 352. S. 300 „Wunderlich, nur seliglich". G-dur, d g a h c a h, — I. Nr. 396. S. 346 „Ach, Abba, schenk in Jesu Namen". Es-dur, b g f g b c b as g, — I. Nr. 458. S. 422 „Ruft getrost, ihr Wächterstimmen". C-dur, e g c g a g f e c, — II. Nr. 471. S. 445 „Ach Gott, die Kriegesnot nimmt überhand". A-moll, 3/4 e a g c h a g a f e, — II. Nr. 490. S. 457 Ach, mein Herze, kehr dich nicht". G-moll, d g fis g a b a, — II. Nr. 508. S. 468 „Ach wie glückselig ist ein Herze". G-moll, 3/4 d g a fis d g a b a g, — II. Nr. 530. S. 484 „Andacht, wie viel Seligkeiten". G-dur, g d e g c h a g, — II. Nr. 536. S. 488 „Auf, lasset Gott uns loben". F-dur, c a g f f b a g, — II. Nr. 647. S. 555 „Ein Blick nach jenen Zionshöhen". F-dur, f a g f f b a g g, — II. Nr. 691. S. 586 „Friede allen, die entschliefen". As-dur, as g f es as des c b b, — II. Nr. 737. S. 611 „Gott, welch ein Schmerz". Dorisch d e h c, — II. Nr. 907. S. 720 „Jesu, wenn bei schwerer Reise". Es-dur, g es b c as b g es, — II. Nr. 1113. S. 859 „Preis ihm, er schuf und er erhält". D-dur, d a h fis g a a g fis, — II. Nr. 1163. S. 892 „So nimm denn hin mein ganzes Leben". F-dur c a b c f b a g f, — II. Nr. 1185. S. 905 „Voll Freud und frommer Dankbegier". F-dur, f c a g f b b a, — II. Nr. 1268. S. 957 „Wie schön dahingeschieden". F-moll, f as g as b g g, — II. Nr. 1279. S. 964 „Wir glauben, daß wir Sünder sind". Dorisch, a a

Digitized by Google

e f a c̄ h a, — II. Nr. 1281. S. 965 „Wohlan, mein Siegeslauf". C-dur, g e a g d e.

Richter, Ernst Friedrich, der letztverstorbene Kantor der Thomasschule zu Leipzig und namhafte Kirchenkomponist, war am 24. Oktober 1808 zu Groß-Schönau bei Zittau in der Lausitz geboren. Sein Vater, der Lehrer und Organist daselbst war, gab ihm neben dem gewöhnlichen Schul- auch elementaren Musikunterricht. Von 1818 an besuchte er das Gymnasium zu Zittau, und fand hier als Mitglied und später Präfekt des Schülerchores erwünschte Gelegenheit, seine musikalische Bildung so zu fördern, daß er bereits Kompositionsversuche machen und teilweise zur Aufführung bringen konnte. 1831 bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren. Bald jedoch wendete er sich, angeregt durch das musikalische Leben, das unter Schumann und Mendelssohn hier blühte, ganz zur Musik, machte unter des Thomaskantors Weinlig Leitung gründliche theoretische Studien und blieb nach Vollendung derselben als Musiklehrer in Leipzig. Als im Jahr 1843 das Konservatorium gegründet wurde, erhielt Richter sofort eine Lehrstelle für Musiktheorie und Komposition an demselben und galt bald als eine der wackersten Lehrkräfte dieser berühmten Anstalt. Daneben leitete er 1843—1847 als Dirigent die Singakademie, wurde 1851 Organist an der Peterskirche, 1862 an der Neuen Kirche und bald darauf an der Nikolaikirche, endlich 1868 aber als Moritz Hauptmanns Nachfolger Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor der drei Hauptkirchen Leipzigs. In der stattlichen Reihe trefflicher Vorgänger, in die er damit eingetreten war, hat er sich den Ruhm erworben, einer der „berufstreuesten Thomaskantoren" gewesen zu sein. Nachdem er 1868, bei Gelegenheit der 25jährigen Jubelfeier des Konservatoriums, noch mit dem Titel eines königl. Professors geehrt worden war, starb er zu Leipzig, welcher Stadt er also seine ganze ersprießliche Thätigkeit gewidmet hatte, am 9. April 1879 im 71. Jahr seines Alters. — Richter war ein gewiegter Theoretiker und trefflicher Lehrer seiner Kunst. Seine drei Lehrbücher der Harmonie, des Kontrapunkts und der Fuge sind nicht nur in Deutschland in zahlreichen Auflagen verbreitet, sondern auch in verschiedene Fremdsprachen übersetzt. Als K o m p o n i s t von Kammermusik und ungleich zahlreicheren Kirchenmusikwerken wandelte er hierin seinem Vorgänger Hauptmann nahe verwandt — durchaus in den Bahnen der Mendelssohnschen Weise. Wenn daher auch seinen Werken weniger origineller und in die Tiefe der Empfindung dringender Inhalt eigen ist, so zeigen sie dafür in der Form ihrer Anlage und Ausführung eine Rundung und Glätte, die sie immerhin auf eine schöne künstlerische Höhe hebt. — Richters geistliche und kirchliche Musikwerke sind:

Op. 8. „Heilig und hehr ist der Name des Herrn." Hymne für Chor und Orch. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 10. Der 126. Psalm für Chor und Orch. Ebendas. — Op. 16. Der 116. Psalm für Sopran-Solo, Chor und Orch. Ebendas. — Op. 17. Der 137. Psalm für Sopran-Solo,

Digitized by Google

Chor und Orch. Ebendaſ. — Op. 19. Fantaſie und Fuge für Orgel. Ebendaſ. — Op. 20. 6 Trios oder Choralvorſpiele für Orgel. Ebendaſ. — Op. 21. 3 Präludien und Fugen für Orgel. Ebendaſ. — Op. 22. 3 Motetten für Chor- und Soloſtn. Leipzig, Siegel. — Op. 23. Salvum fac regem. Für S. A. T. B. a cappella. Ebendaſ. — Op. 29. 6 Trios oder Choralvorſpiele für Orgel. Ebendaſ. — Op. 32. 3 geiſtliche Lieder v. Oſer für 4 Mſtn. Ebendaſ. — Op. 36. 4 Motetten (Pſalmen) für Chor- und Soloſtn. Ebendaſ. — Op. 38. Motette „Wie lieblich ſind deine Wohnungen ꝛc." für Mſtn. Leipzig, Seitz. — Op. 39. Zwei geiſtliche Chorgeſänge für 4 Mſtn. Leipzig, Kahnt. — Op. 40. 3 Motetten für S. A. T. B. Leipzig, Siegel. — Op. 41. 6 geiſtliche Lieder für S. A. T. B. 2 Hfte. Leipzig, Kahnt. — Op. 42. Pſalm 22 „Mein Gott, warum haſt du mich verlaſſen." Für Soloſtn. und Chor a cappella. Ebendaſ. — Op. 43. 3 geiſtliche Lieder für S. A. T. B. Leipzig, Forberg. — Op. 44. Missa für Chor- und Soloſtn. a cappella. Leipzig, Siegel. — Op. 45. „Herr, höre mein Gebet." Motette für achtſtimmigen gem. Chor. Leipzig, Forberg. — Op. 46. Missa für 2 Chöre a cappella. Leipzig, Siegel. — Op. 47. Stabat mater für Solo- und Chorſtimmen. Ebendaſ. — Op. 49. Agnus Dei für 12ſtimmigen Chor a cappella. Leipzig, Forberg. — Op. 50. 3 geiſtliche Geſänge für ſechsſtimmigen Chor. Leipzig, Siegel. — Op. 52. 5 geiſtliche Lieder für gem. Chor. Ebendaſ. — Op. 53. 6 geiſtliche Lieder und Geſänge für gem. Chor. 2 Hfte. Ebendaſ. — Op. 56. Der 68. Pſalm für 2 Chöre a cappella. Ebendaſ. — Der 48. Pſalm „Groß iſt der Herr." Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. Berlin, Bote & Bock (Musica sacra. Bd. X. Nr. 5). — 6 Hymnen für A. oder MS. mit Pf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — „In deine Hände, o Herr," Gebet für S. und A. mit Orgel oder Pf. Ebendaſ. — Präludium und Fuge E-dur für Orgel, im Jubel-Album für Joh. Schneider. S. 54 bis 59. — Präludium zu dem Choral „Gott des Himmels und der Erden," im Töpferalbum, S. 26. — Endlich iſt noch anzuführen: Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Struktur, beſonders in Beziehung auf die techniſche Behandlung beim Spiel. Mit 25 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. 1. Aufl. 1868. 2. Aufl. 1875. X u. 150 S. 8°. 3. Aufl. 1880.

Richter, Gregorius, Paſtor zu Görlitz, iſt hier anzuführen, weil er nach Daniel Wülffers Zeugnis ſein Lied „Steh doch, Seele, steh doch stille" auch „in die Melodei geſetzt" haben ſoll. Er war am 1. Februar 1560 zu Görlitz geboren, hatte von 1576 an die Schulen zu Breslau beſucht und dann auf der Univerſität zu Frankfurt a. d. Oder Theologie ſtudiert. Nachgehends wirkte er von 1584 an als Schulkollege zu Görlitz, wurde 1587 Paſtor zu Rauſche und kam 1590 als Diakonus nach Görlitz, wo er 1606 zum Paſtor prim. vorrückte und am 14. Auguſt 1624 ſtarb, nachdem er während ſeines Lebens nicht weniger als 5893 Predigten gehalten hatte.[1]) Das ihm zugeſchriebene Lied und namentlich

[1]) Vgl. Gödeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 155. — Über ſein hartes, liebloſes Auftreten gegen Jakob Böhme vgl. Allg. deutſche Biographie. III. S. 66. 68.

Digitized by Google

dessen Melodie, wie sie z. B. im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1157. S. 1214 mit „G. R.“ unterzeichnet steht, scheinen jedoch einer späteren Zeit anzugehören, und Gödeke ist daher geneigt, deren Autorschaft eher dem am 4. März 1598 geborenen gleichnamigen Sohne des Vorstehenden zuzuschreiben. Dieser starb jedoch als Diakonus zu Görlitz auch schon am 5. September 1633.[1]) Die fragliche Melodie vgl. man in dem Art. „Steh doch, Seele, steh doch stille.“

Richter, Johann Christoph, Hoforganist in Dresden, wo er am 15. Juli 1700 geboren war und wohl auch seine Bildung als Musiker erlangt hat. 1727 wurde er Organist beim evangelischen Hofgottesdienst und 1750 Musikdirektor desselben. Als solcher starb er in hohem Alter am 19. Februar 1785 zu Dresden.[2]) Er war als Orgelspieler berühmt und „gehörte auch zu den guten Komponisten“ seiner Zeit. Namentlich „zog er viele tüchtige Schüler“, unter denen der Organist Christian Gottlieb Dachselt an der Frauenkirche besonders genannt wird. An Werken von ihm waren jedoch Gerber nur handschriftlich eine „Kirch-Einweihungs-Kantate“ und eine „Orgelsonate für 2 Man. und Pedal“ bekannt.[3])

Richter, Johann Sigismund, der Nachfolger Pachelbels als Organist an St. Sebald zu Nürnberg, war hier am 31. Oktober 1657 geboren. Er besuchte die Schulen seiner Vaterstadt bis 1674, in welchem Jahre er die Universität Altdorf bezog. Von 1677 an war er zunächst während zehn Jahren als Informator thätig, bis er 1687 eine Schreiberstelle zu Nürnberg erhielt und zugleich Organist an der Liebfrauenkirche wurde. Nachdem er längere Zeit auch noch an St. Egidien den Orgeldienst versehen hatte, rückte er nach Pachelbels Tod 1706 auf dessen Stelle, das die „vörderste“ Organistenstelle in Nürnberg war, vor und hatte sie bis an seinen Tod, am 4. Mai 1719 inne. Richter wird von seinen Zeitgenossen als ein fertiger Klavier- und Orgelspieler und als ein guter Gesangskomponist gerühmt. In der zweiten Ausgabe des „Poetischen Andachtsklanges“ 1691 stehen von ihm sieben Melodien, von denen jedoch keine weitere Verbreitung und kirchliche Benützung gefunden hat.

Richt mich und schaff mir Recht, Choral. Die Melodie des 26. Psalms im reformierten Liedpsalter ist hier deswegen aufzuführen, weil sie in Verbindung

---

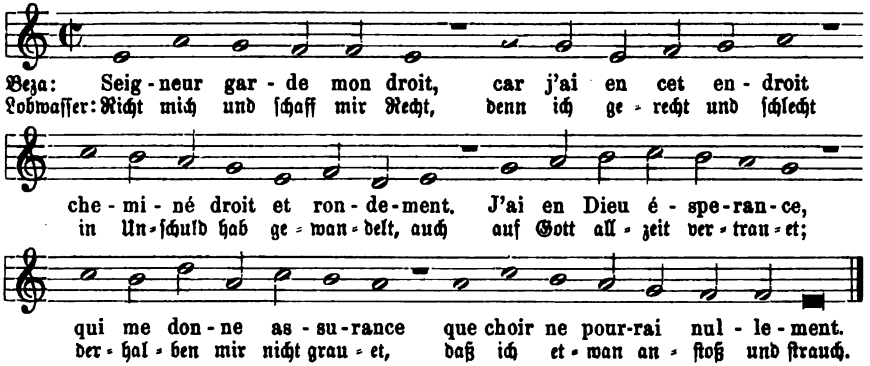
[1]) Vgl. Gödeke, a. a. O. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 23 hat nach Jöchers Angabe „† 1645.“ — Zu der Auflösung des „G. R.“ mit Gr. Richter macht übrigens auch Zahn, Melodien II. S. 475 ein ?.

[2]) Gerber, Neues Lex. III. S. 856 war also im Irrtum, wenn er meinte: „scheint ums J. 1749 gestorben zu sein.“

[3]) Vgl. Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VIII. S. 336. — In dem Bachschen „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“ stand eine Allemande in C-dur von Richter. Vgl. Spitta, Bach I. S. 662. „Über eine Verbindung zwischen ihm und Bach ist sonst nichts bekannt.“

Digitized by Google

mit dem Liede „O Gott, wer ist dir gleich" in der hessischen Provinzialkirche noch jetzt Geltung hat. Unsere Melodie gehört zu der mittleren Gruppe der Psalmmelodien, welche 1551 zu Psalmenbearbeitungen von Theodor Beza erschienen und von Louis Bourgeois beschafft worden sind. Sie heißt im Original:



und erschien auf das genannte Lied angewandt zuerst im Kasseler G.-B. von 1770 und in dem zu demselben gehörigen Beckerschen Ch.-B. von 1771. Seitdem ist sie bei Großheim, Ch.-B. 1819; Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 167. S. 132. 133, und Volckmar, Ch.-B. 1865 erhalten geblieben.[1])

Riedel, Hermann, Kantor und Organist zu Neustadt an der Orla, ist am 6. Juni 1813 zu Weida im Voigtland geboren. Er wirkte von 1832 an als Kantor und Organist zu Dornburg bei Jena, und kam 1858 als Kantor nach Neustadt, wo er 1864 zugleich noch Organist wurde. Von ihm sind die folgenden Werke hier namhaft zu machen:

1. Evangelische Kirchenlieder zum Behufe leicht auszuführender Kirchenmusik in Chorgesängen und Chorälen für gem. Chor, kleines Orch. von Blasinstr. und Orgel. I. Abtl. Festgesänge. 2 Hfte. Jena 1862. Kalbitz. — 2. Choralbuch für Volksschulen und wenig geübte Männerchöre. 108 der gebräuchlichsten Choräle dreistimmig in enger Harmonie. Erfurt, G. W. Körner. 8°. — 3. 273 Choralkadenzen und kurze Choralvorspiele zu jedem Choralbuch, nach J. G. Töpfers Choralbuch geordnet. Ein Hülfsbuch für alle Freunde, Lehrer und Schüler des kirchlichen Orgelspiels, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Ebendas. — 4. Orgelstücke in den Sammlungen von Körner, Palme, Kahnt (Phantasie C-moll), im Töpfer-Album (S. 27—29 Präludium zu dem Choral „Jesu, meine Freude"), u. a.

Riedel, Karl, der verdiente Begründer und treffliche Leiter des seinen Namen tragenden Gesangvereins zu Leipzig, eines der bekanntesten und leistungsfähigsten unter den großen Chorvereinen der Gegenwart, war am 6. Oktober 1827 in dem Städtchen Kronenberg bei Elberfeld als der Sohn eines Apothekers geboren. Uner-

[1]) Vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 2185. S. 36.

Digitized by Google

achtet er frühe musikalische Anlagen zeigte, sollte er sich einem praktischen Beruf widmen und erlernte, nachdem er sich eine tüchtige Realschulbildung erworben hatte, zu Krefeld die Seidenfärberei, nur nebenher dilettantisch auch Musik und Gesang treibend. Auf der Wanderschaft als Seidenfärbergeselle aber entschloß er sich 1848, die Musik als Lebensberuf zu wählen. Er begann die bezüglichen Studien unter der Leitung Karl Wilhelms, des Komponisten der „Wacht am Rhein" zu Krefeld, bezog dann im Herbst 1849 das Konservatorium für Musik zu Leipzig und arbeitete hier drei Jahre lang mit Energie und bestem Erfolg an seiner musikalischen Ausbildung. Von 1852 an wirkte er als Klavierlehrer zu Leipzig und war als solcher bald sehr gesucht. Am 17. Mai 1854 gründete er seinen Gesangverein, mit dem er im November 1855 erstmals öffentlich auftrat, und dessen musikalische Ausbildung er in den folgenden Jahren mit solchem Ernst und Geschick förderte, daß derselbe bereits 1859 mit einer Aufführung der H-moll-Messe von Seb. Bach sich in weiteren Kreisen einen Ruf machen konnte. Der Verein entwickelte sich zu einem der bedeutendsten in Deutschland und Riedel brachte mit demselben in jährlich vier bis sechs öffentlichen Konzerten die wichtigsten oratorischen und kirchlichen Chorgesangwerke alter und neuer Zeit in trefflicher Weise zur Aufführung.[1]) Dies ersprießliche Wirken des Leiters und seines Vereins fand bald die gebührende Würdigung: Riedel wurde zum großherzoglich sächsischen Kapellmeister ernannt; 1868 verlieh ihm der Herzog von Altenburg den Professortitel, und 1883 bei Gelegenheit der Lutherfeier kreierte ihn die philosophische Fakultät der Universität Leipzig zum Doctor honoris causa. Am 3. Juni 1888 starb er zu Leipzig.[2]) — Als Komponist ist Riedel nur durch einige Hefte Chorlieder bekannt geworden; dagegen sind von ihm mehrfache Bearbeitungen alter Chorgesangswerke vorhanden, durch die er die in seinem Verein bewährte Vortragsweise derselben fixieren und sie weiteren Kreisen zugänglich machen wollte. Es mögen diese Bearbeitungen der Praxis immerhin einen Dienst geleistet haben: vom musikhistorischen Standpunkt aus muß namentlich die Zusammenstellung der Heinrich Schützschen „Passionen" zurückgewiesen werden.[3]) Solche Bearbeitungen Riedels sind:

1. Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chöre und Recitative aus den vier Passionen von Heinrich Schütz. Zusammengestellt und herausgegeben . . . Leipz. 1870. E. W. Fritzsch. — 2. Altdeutsche geistliche Lieder für gemischten Chor ꝛc. Ebendas. 4 Hefte; Heft 3 und 4 auch unter dem Titel: Geistlicher Liedercyklus, zusammengestellt aus den Gesängen des Heinrich von Laufenburg. Für vierst. Chor gesetzt, zur

[1]) 1879 feierte der Verein das 25jährige Jubiläum seines Bestehens mit der ersten Aufführung der Großen Messe in B-dur von Albert Becker.

[2]) Dies Todesdatum geben die „Signale". 1888. S. 547 u. 553, während Groves Dict. of Music. IV. S. 772 „4. Juni 1888" hat.

[3]) Mit Recht nennt daher Grove, a. a. O. III. S. 130 diese Zusammenstellung „a proceeding certainly deserving all that can be said against it."

Digitized by Google

Aufführung in geistlichen Konzerten, Kirchenmusiken, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet und als Repertoirestücke des Riedelschen Vereins herausgegeben. Ebendas. 1870. 2 Hefte. — 3. Altböhmische Gesänge für gem. Chor ꝛc. Ebendas. 1870. Heft 1. 2. — 4. 12 ausgewählte Melodien zu Heinr. Elmenhorsts geistlichen Liedern von Johann Wolfgang Frank. Mit hinzugefügter Pianoforte- oder Orgelbegleitung ꝛc. Ebendas. 1870. E. Wartig. 2 Hefte. — 5. Vier altdeutsche Weihnachtslieder für vierstimmigen Chor gesetzt von Michael Prätorius ꝛc. Ebendas. 1870. — 6. Neun auserwählte preußische Festlieder von Joh. Eccard. Für den öffentlichen Vortrag in geistlichen Konzerten und Kirchenmusiken oder häuslichen Kreisen eingerichtet ꝛc. Ebendas. 1874. — 7. 17 ausgewählte Choräle von Joh. Eccard. 4 Hfte. Ebendas. —

Riederer, Dr. Johann Bartholomäus, geboren am 3. März 1720 zu Nürnberg,[1]) nachmals Diakonus zu Altdorf und Professor an der dortigen Universität, als welcher er am 5. Februar 1771 starb. Er war ein fleißiger und kenntnisreicher Bibliograph, der neben zahlreichen andern Schriften auch folgendes für die evangelische Hymnologie wichtige Buch herausgegeben hat:

Abhandlung von Einführung des deutschen Gesangs in die evangelisch-lutherische Kirche überhaupt, und in die Nürnbergische insbesondere. Wobei auch von den ältesten Gesangbüchern und Liedern, so bis zu Luthers Tode herausgegeben und verfertigt worden, gehandelt wird. Nürnberg 1759. 326 S. 8°.

Riegel, Friedrich Samuel, der verdiente Redaktor des musikalischen Teils von Schoeberleins „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs der deutschen evangelischen Kirche," ist 1825 zu Regensburg geboren. Er erlangte dort seine Schul- und erste musikalische Bildung und vollendete letztere später in München. Von 1853—1855 wirkte er als Nachfolger Karl Ludwig Drobischs zu Augsburg als Organist an der Barfüßerkirche und Kapellmeister der protestantischen Kirchen, und seit 1858 lebt er in München als Kantor und Organist an der protestantischen Kirche und Professor am Konservatorium für Musik. — Bei seiner Arbeit an dem schon genannten großen Sammelwerk liturgischer Musik der evangelischen Kirche ist Riegel von den bekannten Grundanschauungen über Kirchenmusik ausgegangen, welche Männer wie Thibaut, v. Winterfeld, v. Tucher u. a. zuerst verbreitet haben. Und daß er die äußersten Konsequenzen dieser Anschauungen gezogen hat, ist wohl zugleich auf den Einfluß zurückzuführen, den die neueren Bestrebungen seiner katholischen Umgebung (Cäcilienverein) in Regensburg und München auf ihn übten. Ihm sind die katholischen Kirchenmusikwerke des 16. Jahrhunderts „die erhabensten Leistungen, die vollendetsten Schöpfungen auf dem Gebiete der echten Kultusmusik," und die Werke späterer Meister, „so künstlerisch bedeutsam sie an und für sich auch sein

[1]) Wohl ein Sohn oder doch Verwandter des Kaufmanns und fruchtbaren Dichters Joh. Friedr. Riederer, geb. 20. Febr. 1678, gest. 25. Juni 1734 zu Nürnberg. Vgl. Gödeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 276.

Digitized by Google

mögen, — jenen lassen sie sich nicht an die Seite stellen." Folgerichtig hält er denn auch dafür, daß „die Kirchenmusik ihren wahren Charakter nur dadurch wieder gewinnen könne, daß sie zu dem aus der alten Kirche stammenden gregorianischen Cantus firmus und der auf demselben beruhenden älteren Kirchenkomposition zurückkehre."[1]) In diesem Sinne hat Riegel mit Schoeberlein zunächst die liturgischen Melodien aus den alten evangelischen Agenden gesammelt, dann ihnen „die entsprechenden Tonsätze von Mich. Prätorius, Hans Leo Haßler, G. Erythräus, Barth. Gesius, Joh. Jeep u. s. w." beigegeben, und endlich, da zu manchen liturgischen Stücken Tonsätze nicht vorhanden waren, solche „wichtigen Dokumente aber dem kirchlichen Gebrauch gleichwohl nicht entzogen werden" sollten, „bemühte er sich, bei eigener Harmonisierung solcher Melodien den echten kirchlichen Ton nach dem Muster der Sätze jener alten Meister zu treffen."[2]) Es ist ihm dies, da er sich ganz in die alte Musikweise eingelebt hat, meist auch wohl gelungen. — Außer diesem Werke, über das im Art. „Schoeberlein" noch Näheres zu geben sein wird, sind nun von Riegel noch anzuführen:

Op. 1. 10 Präludien für Orgel. Augsb., Böhm. — Op. 2. Phantasie und Fuge für Orgel. Ebendas. — Op. 8. 7 Präludien für Orgel. Ebendas. — Op. 15. Requiem quatuor vocum. Regensburg, Pustet. — Op. 16. 8 Passionsgesänge für gem. Chor. Heidelberg, Winter. — Op. 17. 2 Grabgesänge für Mchor. mit Blechinstr. ad lib. — Op. 18. Requiem für dreist. Mchor. mit Orgel. Regensb., Coppenrath. — Praxis organoedi in ecclesia. Eine Auswahl von Orgelstücken vorzugsweise der namhaftesten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Nach den Kirchentonarten und in fortschreitender Ordnung von kürzeren und leichteren zu längeren und schwereren Stücken. Brixen 1869. 1870. Weger. 1. Heft. Dorische Tonart. IV u. 94 S. qu. 4°. 2tes Heft. Phrygische Tonart. 3tes Heft. Jonische, äolische und mixolydische Tonart. — Einzelne kirchliche Gesangstücke von Riegel finden sich auch in Sammlungen, z. B. in den „Chorgesängen zum gottesdienstlichen Gebrauch herausgeg. vom ev. Kirchengesangverein für Württemberg." III. Nr. 26. S. 33. 34 u. Nr. 31. S. 42. — Op. 26. 6 Fugen für Orgel. Langensalza, Beyer & Söhne.

Rieger, Gebrüder, ein Orgelbaugeschäft zu Jägerndorf in Österreichisch Schlesien, das sich in seinem Wirkungskreis eines sehr guten Rufes erfreut und durch einige Neueinrichtungen in der Orgel auch in weiteren Kreisen sich bekannt gemacht hat. In Wien hatten Gebrüder Rieger eine Orgel mit elektrischem Regierwerk ausgestellt. Ferner bauen sie eine Transmissionslade, eine Verbindung der Oktavkoppel (vgl. den Art.) mit der Transmission (vgl. den Art.), welche ermög-

[1]) Vgl. seine Einleitung zu Schoeberlein-Riegel, Schatz ꝛc. I. S. 14—17 datiert „München, den 24. Oktober 1862." — Bezeichnend ist auch, daß im katholischen Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 1187 ein Psalm „Sicut cervus desiderat. 5 voc." von Riegel aufnommen wurde.

[2]) Ein Verzeichnis der sehr zahlreichen von Riegel herrührenden Harmonisierungen findet man im Register der „Sänger und Tonsetzer" des Werkes selbst, Bd. III. S. 1060.

Digitized by Google

licht, in einem und demselben Register mit dem Grundton 8′ auch seine tiefere und höhere Oktave, oder beide zusammen erklingen zu lassen. Da hiebei nur die sonst stumm stehenden Pfeifen einer Stimme mit herangezogen werden, so bedeutet diese Einrichtung für kleinere Orgelwerke eine Ersparnis von 25—30%. — Noch werden von Gebrüder Rieger angeführt: sehr eng mensurierte Gamben (a^1 mit nur 11 mm Durchmesser), die unter Anwendung des Frein harmonique und bei verstärktem Windzufluß mit vollkommener Präcision ansprechen.[1])

Riem, Wilhelm Friedrich, der seinerzeit namhafte Musikdirektor und Organist am Dom zu Bremen, war am 17. Februar 1779 zu Kölleda in Thüringen geboren. Nachdem er von früher Jugend an auf autodidaktischem Wege musikalische Studien getrieben hatte, kam er 1795 auf die Thomasschule zu Leipzig und genoß hier zugleich den Unterricht Joh. Adam Hillers in der Musik. 1807 erhielt er die Stelle eines Organisten an der reformierten Kirche zu Leipzig, um 1814 in gleicher Eigenschaft an die Thomaskirche daselbst überzugehen. Mit seiner Berufung auf die Organisten- und Musikdirektorstelle am Dome zu Bremen trat er 1822 in denjenigen Wirkungskreis ein, in dem er dann sein ganzes Leben lang mit Erfolg und Ehren thätig war. Viele Jahre stand er an der Spitze der musikalischen Bestrebungen und Veranstaltungen der alten Hansestadt, für die er durch die Stiftung und Leitung der dortigen Singakademie das war, was Fasch für Berlin, Gläser für Barmen, Scheible für Frankfurt a. M., Mosewius für Breslau gewesen sind. Noch als Greis förderte er mit lebhaftestem Interesse den Bau der großen Domorgel durch Friedrich Schulze in Paulinzelle 1850.[2]) Im hohen Alter von 79 Jahren starb Riem am 20. April 1857[3]) zu Bremen und Karl Reinthaler wurde sein Nachfolger. — Die zahlreichen Werke für Kammermusik, die von Riem seinerzeit im Druck erschienen, sind längst vergessen, und eine Ausgabe seiner „Sämtlichen Orgelkompositionen zum Konzertvortrag und zum Gebrauch beim Gottesdienst," wie sie G. W. Körner einmal ankündigte, ist nur bis zum zweiten Heft gekommen.

Riggenbach, Dr. Christoph Johann, Professor der Theologie in Basel, ist hier als hymnologischer Schriftsteller anzuführen. Er war am 8. Oktober 1818 zu Basel geboren und erlangte auf dem dortigen Gymnasium seine wissenschaftliche Vorbildung.

---

[1]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 711 u. S. 936. 937. Locher, Erklärung der Orgelregister. 1887. S. 20. — Eine Abbildung der Transmissionslade findet man bei Allihn, Atlas. Taf. LXV. Fig. 9.

[2]) Nach seiner Angabe wurde im Pedal dieses 60 kl. Stn. enthaltenden Werkes ein Fagott 16′ mit Holzzungen gesetzt, der öfters ihm zu Ehren nach seinem Namen genannt wird. Vgl. Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 47. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 473. Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 378 haben aus dieser Stimme einen „Reim 16′" gemacht.

[3]) Nicht „1837", wie Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lexikon. VIII. S. 343 wohl nur als Druckfehler hat.

Digitized by Google

1836—1841 studierte er an der Universität seiner Vaterstadt und in Berlin und Bonn Theologie, wurde 1843 Pfarrer zu Bennweil in Baselland und Ostern 1851 Professor an der Baseler Universität. Seit 1847 Mitglied der Baseler Gesangbuchs-Kommission, nahm er hervorragenden Anteil an der Bearbeitung des 1854 zur Einführung gelangten neuen Baseler Gesangbuchs, über das er auch eine Vorlesung hielt. Für die Auswahl und Feststellung der Melodien dieses Buches und ihre Ausstattung mit einem vierstimmigen Satz bestand eine besondere Kommission, der Riggenbach ebenfalls angehörte. Diese Arbeiten veranlaßten ihn zu gründlichen Studien über die Geschichte des Kirchengesangs in Basel, seit dessen Einführung durch Oekolampadius 1526; die höchst wertvollen Ergebnisse seiner bezüglichen Forschungen hat er in dem nachstehend verzeichneten Werke „Der Kirchengesang in Basel" niedergelegt und demselben wichtige „neue Aufschlüsse über die Anfänge des französischen Psalmengesangs" beigegeben.[1]) Riggenbach starb am 5. September 1890 zu Basel. — Seine hier anzuführenden Werke sind:

1. Ausgewählte Psalmen Davids in großenteils neuer Übersetzung, mit den Tonsätzen Claude Goudimels (in denen aber die Melodie in den Diskant gelegt ist), nebst einem Anhang. Bearbeitet und herausgegeben von Chr. Joh. Riggenbach ꝛc. und Rudolf Löw, Organist der Elisabethkirche in Basel. Basel 1868. Felix Schneider. 8°. — 2. Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation. Mit neuen Aufschlüssen über die Anfänge des französischen Psalmengesangs. Basel 1870. H. Georg. IV und 196 S. 8°.[2])

Rinck, oder **Rink**,[3]) Christian Heinrich, war am 18. Februar 1770 zu Elgersburg im Herzogtum Gotha geboren, wo sein Großvater und Vater nahezu ein Jahrhundert lang den Schuldienst versehen hatten. Er zeigte frühzeitig große Neigung und schöne Begabung für Musik und erhielt den ersten, freilich nur dürftigen Unterricht in derselben von seinem Vater, dann aber weiteren und besseren von einigen tüchtigen Kantoren und Organisten seiner Heimatgegend. 1786 kam er als Schüler zu Johann Christian Kittel in Erfurt und studierte bei ihm, der die

[1]) Vgl. auch seinen Aufsatz „Die französischen Psalmmelodien" in den Monatsheften für Musikgesch. 1871. III. S. 191—195.

[2]) Diese Arbeit war zuerst in den Baseler „Beiträgen zur vaterländischen Geschichte. Herausgegeben von der historischen Gesellschaft in Basel." 1870. Bd. IX. S. 327—524 erschienen.

[3]) Es erscheint zweifelhaft, welches die richtige Schreibung des Namens sei. Rinck selbst schrieb z. B. auf seinem Op. 38 (20 Orgelstücke. Leipzig, Breitkopf & Härtel) „C. H. Rink", auf seinem Op. 48 (12 fugierte Nachspiele. Ebendas.) aber „C. H. Rinck". „Rink" steht auf dem Titelblatt des bekannten Choralbuchs von Natorp und ist in dessen Vorrede mehrmals wiederholt; ebenso hat den Namen Gerber, Neues Lex. III. S. 875. 876; Schilling, Lex. VI. S. 8. 9; Brockhaus, Konvers.-Lex. 12. Aufl. XII. S. 564 u. a. — Dagegen schreibt Dr. Joh. Fölsing immer „Rinck", und, wenn dieser Biograph genau berichtet, würde so auch auf dem Grabdenkmal zu Darmstadt stehen; vgl. Euterpe 1861. S. 3—6. Jedenfalls ist die Schreibweise „Rinck" die in den neueren Sammlungen von Orgelstücken weitaus am häufigsten vorkommende.

Digitized by Google

Tradition der Bachschen Schule pietätvoll hochhielt, drei Jahre lang Orgelspiel und Komposition. Nach Beendigung dieser Studien bei Kittel war Rinck eben im Begriff, nach Göttingen zu gehen, um dort noch Forkels musikwissenschaftliche Vorlesungen zu hören, als er 1789 als Organist an die Stadtkirche zu Gießen berufen wurde.[1]) Diese Stelle, die er 1790 antrat, war jedoch nichts weniger als glänzend. Ihrem geringen Ertrag von 50 Gulden jährlich zwar ließ sich durch fleißigen Privatunterricht in etwas aufhelfen; schlimmer war der gänzliche Mangel an Gelegenheit zu künstlerischer Weiterbildung, den Rinck hier zu beklagen hatte.[2]) Zu der Organistenstelle erhielt er 1792 noch die des dritten Lehrers an der Stadtschule, 1793 die weitere des Schreiblehrers am Gymnasium zu Gießen, und konnte sich dann 1796 oder 1797 glücklich verheiraten.[3]) Als im Jahr 1805 in der Stadtkirche zu Darmstadt eine neue Orgel aufgestellt worden war, gefiel bei der Einweihung das Spiel Rincks so sehr, daß er sofort als Organist an dieselbe berufen wurde. So siedelte er denn im genannten Jahr, nachdem er einen andern Ruf als Musikdirektor und Organist der Universität Dorpat ausgeschlagen hatte, als Stadtorganist nach Darmstadt über, übernahm hier zugleich die Stelle des Kantors und Musikdirektors am Pädagogium und trat als Mitglied in die Hofkapelle ein. 1813 endlich vertauschte Rinck die Stelle an der Stadtkirche mit der des Hoforganisten und 1817 ernannte ihn der Großherzog noch zum wirklichen Kammermusikus. Von da ab floß sein Leben ruhig und einfach, den Verhältnissen einer Kleinstadt entsprechend, dahin: er schrieb seine zahlreichen Kompositionen für Orgel, bildete viele Schüler, verkehrte mit Männern wie dem Abt Vogler, dem Musiktheoretiker Gottfr. Weber, Anton André in Offenbach, Schnyder von Wartensee in Frankfurt a. M. u. a., und erfreute sich der Verehrung und Liebe, die ihm gleicherweise von Kunstgenossen wie von Laien reichlich entgegengebracht wurden. Nachdem er 1840 noch sein 50jähriges Organistenjubiläum gefeiert hatte

[1]) Es ist also unrichtig, wenn Herbert Oakeley bei Grove, Dict. of Music. III. S. 136 bemerkt: „ . . . Rinck having sat at the feet of Forkel at the University of Göttingen . . .“ — Rincks Anstellungsdekret in Gießen datierte vom 2. August 1790; doch sagt Fölsing ausdrücklich, daß er schon Ende 1789 berufen worden sei. Vgl. auch Fétis, Biogr. des Mus. VII. S. 269.

[2]) In seiner autobiographischen Skizze (Eutonia. Bd. VIII. 1833. S. 97—114) erzählt er: „Ich hatte nie Gelegenheit, die großen Werke unsrer Meister zu hören, ja nicht einmal zu sehen, und während meines 15jährigen Aufenthalts zu Gießen wurde mir nur einmal das Glück zu teil, einer Partitur habhaft zu werden. Es war die von Mozarts Requiem. Mit wahrem Heißhunger wurde dieselbe verschlungen, und eine große Wehmut ergriff mich, als ich dieselbe wieder zurückgeben mußte. Auch der Umstand, daß ich vom Schicksal verurteilt war, eine alte, sehr schlechte Orgel mit kurzer Oktav ohne Pedal 15 Jahre lang zu spielen, mußte mich im praktischen Orgelspiel sehr zurückbringen.“

[3]) Aus dieser Ehe entsproß Dr. Georg Rinck, geb. 5. März 1798 zu Gießen, gest. 7. Jan. 1873 als Garnisonspfarrer, erster Stadtpfarrer und Geheimer Oberkonsistorialrat zu Darmstadt. Außerdem wird noch eine Tochter genannt. Frau Rinck starb am 28. Febr. 1851 zu Darmstadt.

Digitized by Google

und bei dieser Veranlassung von der Universität Gießen mit dem philosophischen Doktortitel hon. causa geehrt worden war, starb er zu Darmstadt am 7. August 1846 im 76. Jahr seines Alters. — Vom Standpunkt der künstlerisch-stilmäßigen und kirchlich-gottesdienstlichen Orgelmusik aus ist es nicht eben leicht, sich mit Rinck so auseinanderzusetzen, daß ihm volle Gerechtigkeit werde. Seine schwachmütige Zeit hat ihn über alles hoch gestellt; ihr war er „einer der ausgezeichnetsten Kirchenmusiker", der „Orgelfürst", den sie als „einen zweiten Bach verehrte", und seine Orgelpräludien galten ihr als „unübertroffene Muster sowohl zum Studium als zum kirchlichen Gebrauch."[1]) Zwar wird man in diese übertriebenen Lobeserhebungen jetzt kaum noch einstimmen wollen, und doch ist Rinck noch immer einer der in gewissen Organistenkreisen am meisten gespielten Orgelkomponisten.[2]) Er selbst hat es schon auf dem Titel seines ersten gedruckten Orgelwerkes 1795 und nachmals noch oft ausgesprochen, daß er hauptsächlich „für Landorganisten und angehende Orgelspieler," „für den minder kunstverständigen und kunstfertigen Organisten" habe schreiben wollen. Ein bedeutender Teil seiner zahlreichen Werke steht auf dieser Stufe, und an sie ist also der Maßstab der Kunst nicht anzulegen. Aber auch in denjenigen Hervorbringungen, in denen Rinck höheren Zielen zustrebte, ist er nicht viel weiter gekommen. Sein Talent, an sich schon sehr beschränkt und auf das Weiche, Sentimentale, Bequeme gerichtet, wurde noch wie mit Bleigewicht niedergehalten durch den Geist seiner Zeit und seiner kleinstädtischen Umgebung.[3]) Und ob man auch immer wieder darauf zurückkommt, daß Rinck als Schüler Kittels noch mit den Traditionen Bachscher Orgelkunst genährt worden sei: man läßt dabei stets außer acht, daß eben in Kittel diese Tradition bereits verknöchert und der Geist aus ihr gewichen war. Es ist denn auch von Bachscher Weise bei Rinck kaum noch etwas zu finden und eine echte und gerechte, tüchtig durchgearbeitete und voll ausgewachsene Orgelfuge hat er nicht mehr zu schreiben vermocht. Er ist beim Fugato

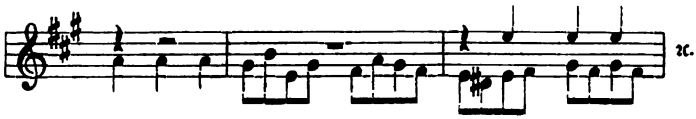
[1]) Vgl. die Vorrede zum Natorpschen Ch.-B. vom 7. April 1829, gezeichnet von Natorp und Keßler; Dr. Gottfr. Weber in der Musikzeitschrift „Cäcilia". Heft 20; Anthes, Die Tonkunst im evang. Kultus. 1846. S. 52 und S. 103; Orgelspielbuch von Kocher, Silcher und Frech. 1851, im „Komponisten-Verzeichnis". S. VI: „Von Rincks Orgelkompositionen wird mit Recht gesagt: Alles edel, ernst, rührend und fromm." —

[2]) In dem Präludienbuch zum neuen Sächs. Landeschoralbuch von B. Reichardt. Leipzig, 1883 z. B. stehen unter im ganzen 193 Nrn. nicht weniger als 55 von Rinck, d. h. nahezu 30 %; in den 3 Bänden des Präludienbuchs von Reinbrecht 1884 unter 462 Nrn. 75, also c. 17 %; ebenso bei Palme, Der angehende Organist I. unter 157 Nrn. 30, oder c. 20 %.

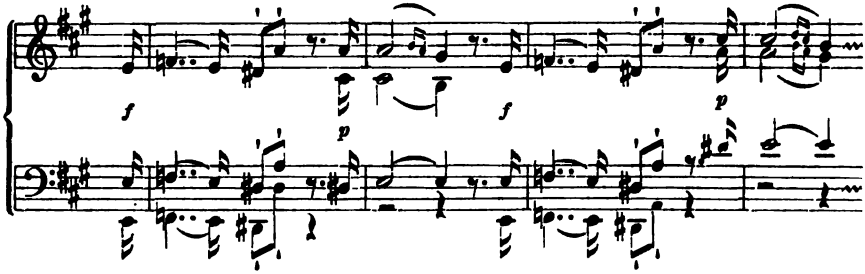
[3]) Aus der Unterredung mit Fétis 1838, von diesem Biogr. univ. des Musiciens. VII. S. 270 mitgeteilt, scheint hervorzugehen, daß Rinck sich der Beschränktheit seines Talents wohl bewußt war. „Bach, me dit-il (so berichtet Fétis), est un colosse qui domine le monde musical: on ne peut espérer de le suivre que de loin dans son domaine, car il a tout épuisé, et dans ce qu'il fait il est inimitable. J'ai toujours pensé que si l'on peut réussir à composer quelque chose qui soit digne d' être écouté et approuvé, c'est dans une autre voie qu'il faut s'engager."

Digitized by Google

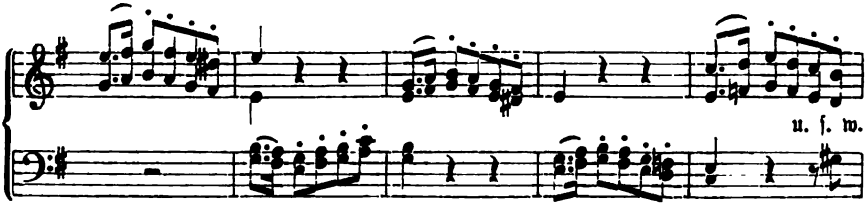
mit ſeinen imitatoriſchen Anſätzen, die aber zu einer rechten Durchführung nirgends kommen, ſtehen geblieben. Themen freilich wie dieſes (aus Op. 48. Nr. 11):



und ähnliche ſind ſelbſt für das minder anſpruchsvolle Fugato zu inhaltsleer und ſchulmeiſterlich-zopfig, als daß auch ein Meiſter, dem die Kunſt aus Kleinem Großes zu machen in höherem Maße zu Gebot ſteht, als dies bei Rinck der Fall war, etwas Sonderliches damit anfangen könnte. Und durch Effektmittelchen, wie etwa das folgende:



deſſen Fortephraſe laut Vorſchrift mit „Vollem Werk“, die Pianoſtellen aber „auf dem zweiten Klavier mit einem oder zwei gedeckten Regiſtern (Flöte oder Gedackt 8′) vorgetragen“ werden ſollen, und wie ſie Rinck als Schönpfläſterchen aufzukleben liebt, iſt ſolchen Stücken kaum aufzuhelfen. Rincks Schaffen für die Orgel im ganzen zeigt, daß ihm der Quell eigenartig-bedeutſamer, ein tiefer gehendes Talent bekundender Erfindung nur ſpärlich gefloſſen iſt. Hinſichtlich der Ausführung iſt ſein Stil wohl polyphon, aber die Stimmen ſind nicht ſo durchgebildet, daß ſie der melodieführenden Stimme mit ihren liedmäßigen Einſchnitten individualiſiert gegenübertreten; vielmehr bewegen ſie ſich häufig nur in konventionellen Gängen und Formeln, harmoniſch-modulatoriſch ganz von der Hauptſtimme abhängig, durch ſie beſtimmt und auf ſie ſich beziehend. In bequemer Faktur verlaufen viele Stücke Rincks in biedermänniſch-gemütliche Figuration, die des rechten innern Lebens entbehrt und gelegentlich auf die Stufe nichtsſagender Klimperei herabſinkt, oder in größeren Formen ſtillos wird. Denn ſtilgemäß wird man es kaum nennen können, wenn in einem großen Orgelſtück von 80 breiten Takten Stellen vorkommen wie dieſe:



Digitized by Google

Will man Rincks „sanftmütige Präludien“ um deswillen, daß sie „doch im Cantus firmus oder auch in lieblichen kanonischen Führungen einen objektiven Anhalt bieten,“ als Unterrichtsmaterial noch behalten, so wird dagegen kaum etwas zu erinnern sein. Ob sie, wie noch kürzlich behauptet wurde,[1]) auch der „geeignetste Übungsstoff“ seien, kann man vom Standpunkt der kirchlichen Orgelkunst aus füglich in Frage lassen und lieber auf eine hoffentlich nicht allzuferne Zeit hinausblicken, da die Orgelwerke unsrer klassischen Meister wieder Eingang und Einwirkung vollauf gefunden haben werden, und dies nicht nur als Stücke „zur Übung und zum Gebrauch beim Gottesdienst“ (wie es auf den Heften neuerer Orgelkomponisten gewöhnlich heißt), sondern namentlich auch als Anregung zu neuem Schaffen. Dann werden die Toten aus der Zeit des Rationalismus endgiltig zu den Toten gelegt werden können.[2]) — Alle 130 Opera Rincks hier in extenso zu verzeichnen, dürfte kaum noch vonnöten sein; wir begnügen uns daher mit den wichtigsten Sammlungen seiner Orgelstücke und schließen denselben noch einige weitere Werke an:

1. Sammlung von Vor-, Nach- und Zwischenspielen. Neue wohlfeile Ausgabe. Lief. 1—13. Op. 1. 2. 8. 12. 40. 47. 49. 52. 53. 56. 58. 74. Mainz, Schott. — 2. Gesammelte Orgelstücke. Lief. 1—4. Ebendas. — 3. Der Choralfreund, oder Studien für das Choralspiel. Jahrg. 1—7. Op. 101. 104. 110. 115. 117. 119. 122. 8ter und 9ter Jahrg. oder 1ter und 2ter Supplementband. Ebendas. — 4. Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evang. Kirche. Op. 105. Essen 1833. Bädeker. Mit einem Kommentar von Natorp „Über Rincks Präludien.“ Das. 1834. 2te u. 3te Ausg. als „Chr. Heinr. Rincks Präludien. Wohlfeile Ausgabe,“ von Wilh. Greef. Das. 1865. — 5. 36 Nachspiele für die Orgel. Op. 107. Ebendas. 3. Aufl. besorgt von Wilh. Greef. — 6. Sammlung von Vor- und Nachspielen zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Op. 129. Darmstadt 1843. Diehl.[3]) Ist bis jetzt in der 4. Aufl. erschienen. — 7. Rinck-Album. Eine Sammlung der beliebtesten Vor- und Nachspiele von Chr. H. Rinck. Revidiert und herausg. von Karl Aug. Kern. 8 Hfte. Langensalza, Greßler. Heft 1—6. Vorspiele. Heft 7 u. 8. Nachspiele. Im ganzen 203 S. Fol. mit 196 Nrn. — 8. Praktische Orgelschule. 6 Teile. Op. 55. Bonn, Simrock.

[1]) Vgl. Kothe, Führer durch die Orgellitteratur. 1890. S. 8: „es bleibt Thatsache, daß Rincks Kompositionen, gut gewählt, den geeignetsten Übungsstoff für Anfänger bieten.“

[2]) Bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Orgelschule hat Dr. Herm. Kretschmar im Musik. Wochenbl. 1884 ganz treffend bemerkt, daß man mit den zweistimmigen Inventionen Bachs und einigem weiteren Übungsmaterial „ganz leidliche Organisten fertig bringen könne.“ Wir fügen hinzu: auch das kirchliche Bedürfnis selbst der „angehenden Organisten“ ließe sich mit den kleinen Choralvorspielen Bachs und einer Auswahl des Besten aus den Werken alter und neuer Orgelkomponisten reichlich befriedigen. Wollte man nur im Seminar vom Anfang des Orgelunterrichts an solch nahrhafte Kost reichen und das Naschwerk etwas beiseite lassen.

[3]) Dies ist nach Dr. J. Fölsings Angabe Euterpe 1861. S. 6 Rincks „letztes Werk“ gewesen. — Rinck selbst hat in der Eutonia. Bd. VIII. S. 114—122 ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke bis 1833 gegeben.

Digitized by Google

Ist in drei neuen Ausgaben vorhanden: unveränderte wohlfeile Oktavausgabe. Berlin, Simrock; vollständig umgearbeitet von O. Dienel. Ebendas. und in der Edit. Peters; Ausg. von Volckmar. Braunschweig, Litolff. Die Rinckſche Orgelschule „enthält manches, was veraltet oder nicht orgelmäßig ist." — 9. Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen. 3 Teile. Op. 124. Darmstadt, Diehl. — 10. Praktische Ausweichungsschule in 2-, 3- und 4stimmigen Beispielen. Zum Studium für angehende Komponisten, Organisten und Klavierspieler. Op. 99. Mainz, Schott. — 11. Neues Choralbuch für das Großherzogtum Hessen. Darmstadt 1814. Leske. 4°. Hier auch eine Anzahl neuer Melodien von Rinck, die aber außerhalb Darmstadt keinen Eingang gefunden haben. „Der Rinckſche Choralsatz, mit aller sentimentalen Lieblichkeit des Rationalismus, mit seinen Zwischenspielen ꝛc. hat etwa 50 Jahre hindurch Deutschland beherscht." — 12. Choralbuch von Natorp-Keßler-Rinck. 1829 (vgl. im Art. „Natorp"). — 13. Sammlung der bekanntesten Kirchenmelodien für 4 Singstimmen. Darmstadt, Heyer. — 14. Die Orgel in ihrem würdevollen Gebrauch. Abhandlung über die Disposition der Orgel, über Tonstärke der Stimmen ꝛc. Darmstadt 1843. Diehl. 8°. — 15. Musikalisch-liturgische Blätter. Von Rinck (Vater und Sohn). Darmstadt 1841. 8°.

Ringe recht, wenn Gottes Gnade, Choral. Das Lied Johann Joseph Winclers, das mit Recht als ein „Haupt- und Kernlied" bezeichnet worden ist, war bei seinem Erscheinen im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 359. S. 515 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 774. S. 511. 512)[1]) auf die Melodie „O der alles hätt' verloren" verwiesen.[2]) Später und bis zur Gegenwart herab erhielt es eine ganze Anzahl eigener Weisen, von denen jedoch nur zwei als in den Kirchengebrauch übergegangen hier aufzuführen sind. — Die erste dieser Melodien, die jetzt allgemein verbreitet ist, und die man gerne auf eine bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 346 stehende Weise zu „Seelenweide, meine Freude" (vgl. den Art.) zurückführt, erschien erstmals gedruckt bei Thommen, Musik. Christenschatz. Basel 1745. Nr. 209. S. 275, und war dort als eine der „Sing-Weisen bezeichnet, welche in Herrnhut und bey andern Gemeinden gebraucht" werden. In Gregors Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 16a. S. 10 (1820. S. 14) war sie mit einigen Änderungen auf das Lied „Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen" angewandt, und bei Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 142. S. 171 erschien sie in der Zeichnungsform, in der sie allgemein gangbar geworden ist. Wir geben sie in der originalen (a) und der Kühnauschen Form (b):

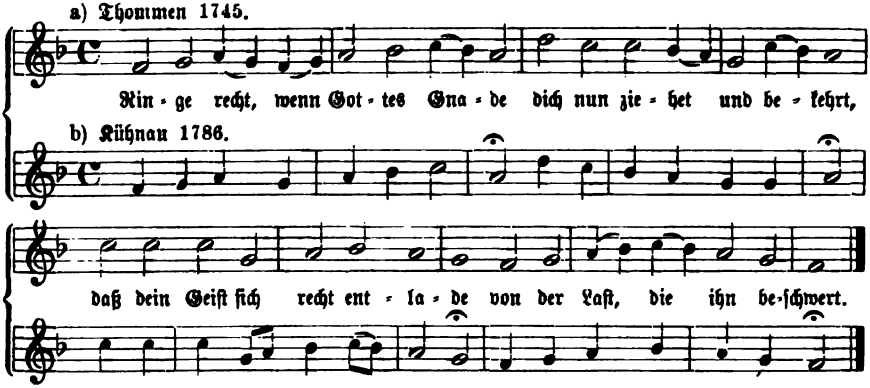
---

[1]) Über einen vorhergegangenen Einzeldruck vgl. Wetzel, Hymnop. III. S. 437; Grischow-Kirchner, Nachrichten. S. 53; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 230. 231. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VIII. S. 445.

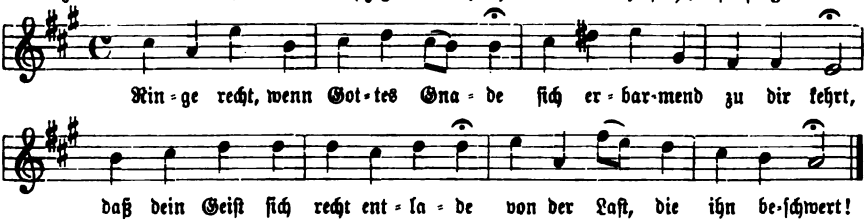
[2]) Diese Verweisung hat auch das Wernigerod G.-B. 1738 ꝛc. Nr. 499. S. 502 festgehalten, und noch das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen, 1887. Nr. 370. S. 352 überträgt diese Mel. auf unser Lied.

Digitized by Google

a) Thommen 1745.



Eine zweite Melodie, die in Leipzig in kirchlichem Gebrauch steht, ist folgende:



Sie ist von Johann Gottfried Schicht komponiert und ihre Quelle ist dessen großes Ch.-B. 1819. II. Nr. 381. S. 168, wo sie mit „S." bezeichnet steht; Beckers Leipz. Ch.-B. von 1844, und mehrere andere sächsische Choralbücher haben sie fortgepflanzt.[1])

Ringk, Johannes, ein namhafter Berliner Organist, der am 25. Juni 1717 zu Franckenhayn in Thüringen geboren war. Im Orgelspiel unterrichtete ihn der Organist Johann Peter Kellner (vgl. den Art.) zu Gräfenroda, und die Komposition studierte er nachgehends bei dem Kapellmeister Stölzel (vgl. den Art.) zu Gotha. 1754 erhielt er die Stelle des Organisten an der Marienkirche zu Berlin und erwarb sich als solcher den Ruf eines „vorzüglichen Orgelspielers, der fast nichts anderes hören ließ, als des alten Bachs Stücke," in die ihn wohl sein Lehrer

[1]) Die übrigen eigenen Weisen unsres Liedes, von denen aber keine über ihre Quelle hinausgekommen ist, findet man jetzt zusammengestellt bei Zahn, Melodien. I. Nr. 1303—1309. S. 344. 345; es sind folgende: 3. bei Joh. Jak. Spreng, Psalmen und Kirchengesänge. Basel 1741. S. 150; 4. in den „Melodeien zu der Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder." Halle 1767. S. 264; 5. bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 573. S. 265 (ohne Quellenangabe); 6. bei Sämann, Ch.-B. 1858. Nr. 151; 7. von Wilhelm Bergner, Organist am Dom in Riga, 1858 erfunden, in dessen Ch.-B. Riga 1878. Nr. 12 (sie läßt jedoch Zahn nur als eine Umbildung in Moll unsrer obenstehenden ersten Melodie gelten). Endlich fügen wir noch bei: 8. eine neue Melodie von Friedrich Mergner, in dessen Ch.-B. 1883. Nr. 161. S. 83.

Digitized by Google

Kellner, der für Bach begeistert war, eingeführt haben wird.[1]) Außerdem aber war Ringk noch berühmt, weil er über freigewählte Fugenthemen stundenlang extemporieren konnte. Er starb um 1784 zu Berlin, ohne, wie es scheint, Kompositionen hinterlassen zu haben.

Ritschl, Dr. Georg Karl Benjamin, der ehemalige Generalsuperintendent (Bischof) von Pommern, ist hier als Komponist einer Choralmelodie zu „Nicht diese Welt, die in ihr Nichts vergeht" (vgl. den Art.) zu nennen. Er war am 1. November 1783 als der Sohn des Pastors Ritschl an der Augustinerkirche zu Erfurt geboren. Neben seinen Schulstudien am Gymnasium zu Erfurt erhielt er von Jugend auf auch Unterricht in Klavierspiel und Gesang, sowie von Joh. Christian Kittel im Orgelspiel, und benützte außerdem die in Erfurt reichlich gebotene Gelegenheit, Kirchenmusik zu hören und sich in ihr Kenntnisse zu sammeln. Nachdem er von 1799—1804 an den Universitäten zu Erfurt und Jena die theologischen Studien absolviert hatte, kam er als Gymnasiallehrer nach Berlin, wo er 1805 in die Zeltersche Singakademie eintrat. 1810 wurde er dritter Prediger an der Marienkirche und förderte namentlich die Musikaufführungen A. W. Bachs an dieser Kirche. Von 1818 arbeitete er als Mitglied der Kommission für das neue Berliner Gesangbuch und vertrat hiebei insbesondere die bei der Liederauswahl in Frage kommenden musikalischen Gesichtspunkte; auch bei der Herstellung des musikalischen Teils der preußischen Agende war Ritschl thätig. 1827 wurde er Generalsuperintendent von Pommern und erster Schloßprediger zu Stettin, wo er bis 1854 im Segen wirkte, um sich dann als Emeritus nach Berlin zurückzuziehen, wo er am 18. Juni 1858 starb.[2])

Ritter, August Gottfried, der bekannte letztverstorbene Domorganist zu Magdeburg, war am 25. August 1811 zu Erfurt geboren. Seine Eltern, die dort in bescheidenen Verhältnissen lebten, verlor er frühzeitig, wurde aber von einem Oheim mit Liebe und Sorgfalt erzogen. Bei früh sich zeigendem musikalischem Talent, erhielt er den ersten Unterricht in Klavier- und Orgelspiel, sowie in der Harmonielehre von dem Organisten Ketschau, und schon als 11jähriger Knabe konnte er öffentlich ein Mozartsches Klavierkonzert spielen. Nachdem er längere Zeit das Gymnasium zu Erfurt besucht hatte, ging er an das Lehrerseminar daselbst über, um sich unter des trefflichen Michael Gotth. Fischer Leitung mit Ernst dem Orgelspiel zu

[1]) Vgl. Zelters Briefwechsel mit Goethe. V. S. 208. 210. — In Ringks Handschrift aus dem Jahr 1730 ist uns die Bachsche weltliche Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten" (Ausg. der Bach-Ges. XI. 2. Lief. S. 75 ff.) erhalten. Vgl. Spitta, Bach II. S. 463. 464.

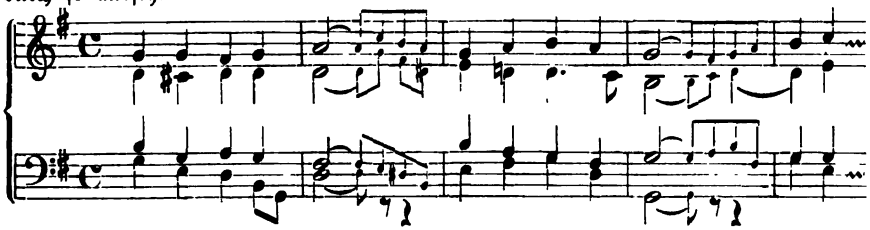
[2]) v. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins 1861. S. 470 verzeichnet 14 Gesänge für Männerstimmen, die Ritschl für die Zeltersche Liedertafel, deren Mitglied er von 1810 an war, zwischen 1811—1817 komponiert hat.

Digitized by Google

widmen. Allein Fischer war bereits krank und konnte ihm daher als Lehrer nicht mehr soviel nützen, als er gewünscht hätte; gleichwohl übte er, wie Ritter selbst bezeugt hat, einen bedeutenden und bestimmenden Einfluß auf dessen musikalische Entwicklung. Während seines Seminarkursus ging Ritter allwöchentlich einmal auch zu Nep. Hummel nach Weimar, studierte dessen Klavierkonzerte und eignete sich seine maßvoll-saubere Behandlung des Klaviers an. In dem jugendlichen Alter von 19 Jahren erhielt er dann 1830 seine erste Organistenstelle an der Andreaskirche zu Erfurt und bethätigte sich daneben als Hülfslehrer an einer dortigen Schule. 1834 bis 1835 besuchte er mit Unterstützung der Regierung das Königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, wo Ludwig Berger, A. W. Bach, Rungenhagen u. a. seine Lehrer waren, und wo im Verkehr mit v. Winterfeld und Pölchau sein Interesse für geschichtliche Studien auf dem Gebiete der Orgelmusik und des Chorals erwachte und treffliche Nahrung erhielt. Nach Erfurt zurückgekehrt, wurde er 1837 Organist an der Kaufmännerkirche und Lehrer an der Stadtschule daselbst. Unter dem 1. September 1844 aber erhielt er den Ruf als Domorganist nach Merseburg, als Wilh. Schneiders (vgl. den Art.) Nachfolger, und hatte damit eine Stellung erlangt, die ihm ermöglichte, sich nun ganz der Musik zu widmen. Bald erwarb er sich den Ruf, einer der ersten Meister seines Instruments in Deutschland zu sein, und als 1847 der Domorganist August Mühling (vgl. den Art.) in Magdeburg starb, wurde er dessen Nachfolger in der ansehnlichen Stelle. In Magdeburg wirkte Ritter von da an als Orgelspieler, Orgel- und Kirchenkomponist, Lehrer seines Instruments, Schriftsteller über Gegenstände der Kirchenmusik und Orgelkunde und Orgelbausachverständiger in umfassendster und erfolgreichster Weise, wurde in Anerkennung seiner ersprießlichen Thätigkeit zum königl. Musikdirektor und später zum königlichen Professor ernannt, feierte unter allseitiger ehrendster Teilnahme am 1. Januar 1881 sein 50jähriges Amtsjubiläum, und starb am 26. August 1885, gerade einen Tag nach seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag. — Ritter war ein virtuoser Orgelspieler und namentlich auch als Improvisator auf seinem Instrument bedeutend. Als Orgelkomponisten klebt ihm zwar in seinen kleineren Werken, den Choralvorspielen, ein gewisser didaktischer, in den größeren, namentlich den Sonaten, ebenso ein virtuosischer Zug an, der jedoch dem Wert derselben keinen wesentlichen Eintrag thut; namentlich die vier Sonaten sind treffliche Werke und die dritte derselben ist eine der bedeutendsten Orgelsonaten, die bis jetzt in Deutschland ans Licht getreten sind. Seinen Ruf als Lehrer des Orgelspiels verbreiteten eine Anzahl tüchtiger Schüler, vor allem aber gründet sich derselbe auf seine Orgelschule „Die Kunst des Orgelspiels," ein Werk, das in Bezug auf Auswahl und Anordnung des Stoffes, als das beste seiner Art anerkannt und in einer Reihe von Auflagen allgemein verbreitet ist. Als Musikgelehrter hat Ritter sein ganzes Leben der Forschung über die Geschichte der Orgel und Orgelkomposition und der evangelischen Kirchenmusik, insbesondere des Chorals geweiht. Mit ernstestem Sammelfleiß fertigte er

Digitized by Google

sich Abschriften der wichtigsten Quellenwerke, der alten Gesangbücher, Kantionale, Orgelwerke u. s. w. an, oder ließ solche von andern auf seine Kosten anfertigen und revidierte sie mit peinlicher Genauigkeit.[1]) Die Resultate seiner Forschungen veröffentlichte er in einzelnen Aufsätzen der Fachzeitschriften („Urania", „Euterpe", „Allg. musik. Ztg.", Monatshefte für Musikgeschichte" u. s. w.), dann in seinem wertvollen Werk „Zur Geschichte des Orgelspiels", und verwertete sie namentlich auch bei der Bearbeitung seiner vier (resp. fünf) Choralbücher. In diesen vertrat er einen zwischen alter und neuer Melodiezeichnung und Harmonik vermittelnden Standpunkt mit allen Nachteilen eines solchen. Die Zwischenspiele mochte er nicht aufgeben, reduzierte sie aber durchgängig und mit einer Konsequenz, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre, auf drei Achtel (bei in Viertelnoten aufgezeichneten Chorälen), die taktisch mit den Melodiezeilen verbunden sind, und setzte damit buchstäblich den Pedantismus in Noten, so daß seine Choräle durch ein ganzes Buch durch so aussehen:



Endlich war Ritter noch als gründlicher Orgelbausachverständiger und gewissenhafter Revisor in weitem Umkreis thätig und ist als solcher vielen Gemeinden und Kirchen ein treuer Berater in Orgelbauangelegenheiten gewesen. Unter seiner Leitung wurden z. B. die sämtlichen großen Orgeln in den Kirchen der Stadt Magdeburg neugebaut oder erneuert. — Die Werke Ritters, die wir an dieser Stelle namhaft zu machen haben, sind:

1. Tonstücke für Orgel zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Rudolstadt, Müller, später Mainz, Schott. 6 Hefte, und zwar: Op. 4. 12 Vorspiele zu Chorälen in den alten Kirchentonarten. — Op. 5. 12 Vorspiele in den leitereigenen Tönen der Molltonarten. — Op. 6. 12 Choralvorspiele, ebenso. — Op. 7. 6 Choralvorspiele (Trios). — Op. 8. Drei Vorspiele zu Choralmelodien. — Op. 9. Drei große Choralvorspiele. — 2. Die Kunst des Orgelspiels, ein Lehr-, Lern- und Lesebuch für angehende und fortgeschrittene Orgelspieler, zum Gebrauch in Unterrichtsanstalten und zum Selbstunterricht. 3 Teile. 8. Aufl. Mit eingedruckten Holzschnitten. Leipzig 1877. G. W. Körner. I. Op. 10. Theoretisch-praktische Anweisung. VIII u. 66 S. gr. qu. 4°. II. Op. 15. Praktischer Lehrkursus im Orgelspiel. IV u. 119 S. III. Op. 24. Lesestücke, enthaltend Vor- und Nachspiele.

[1]) Das Verzeichnis dieser Abschriften in dem Katalog Nr. 182 von List & Franke in Leipzig 1886. Nr. 1508—1735. S. 52—63 ist wohl geeignet mit staunender Hochachtung für Ritters Sammlerfleiß zu erfüllen.

Digitized by Google

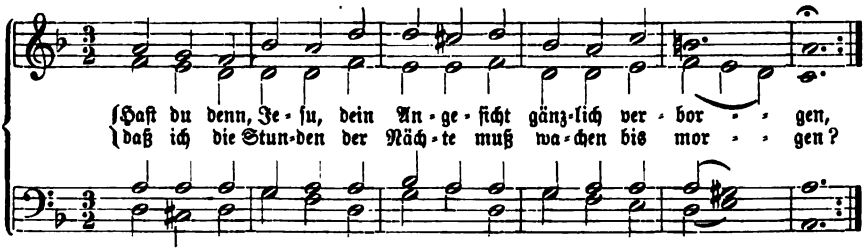
184 S. gr. qu. 4°. — Op. 11. Sonate Nr. 1. D-moll für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 13. 32 der gebräuchlichsten Choräle mit Vor- und taktgemäß verbundenen Zwischenspielen und Bezeichnung der Registrierung und der Applikatur. Magdeburg, Heinrichshofen. — Op. 19. Sonate Nr. 2. E-moll für Orgel. Leipzig, Breitkopf & H. — Op. 23. Sonate Nr. 3. A-moll für Orgel. Rotterdam, de Bletter. — Op. 25. Poesien für Orgel zum Studium und Konzertvortrag. Erfurt, Körner. — Op. 26. Transskriptionen für Orgel. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 27. Psalm 23 „Dominus regit." Für Alt mit Orgel. Ebendas. — Op. 28. Choralbuch zum Halberstädter und Magdeburger Kirchen- und Hausgesangbuch, unter Mitberücksichtigung des Berliner Porstschen und Dresdner Gesangbuchs, für Orgel- und Klavierspieler. In Gemeinschaft mit Carl Heinrich Göroldt, Prediger zu Aderstedt bearbeitet und herausgegeben. Erfurt u. Leipzig 1856. G. W. Körners Verlag. XX u. 137 S. gr. qu. 4°. 379 Choräle und liturg. Anhang. Dazu: Nachtrag zum Choralbuch für das Halberstädter, Magdeburger, Merseburger, Altmärkisch-Priegnitzsche, Dresdner u. Porstsche Gesangbuch. Ebendaselbst. S. 136—172. Choräle Nr. 380—428a. Nr. 429—442 „Für vierstimmigen Chorgesang." Anhang S. 165—172: Liturgisches. — Op. 29. Album für Orgelspieler. I. Bd. 37 Choralvorspiele. Erfurt, Körner. — Op. 30. 3 Motetten für gem. Chor. Ebendas. — Op. 31. Sonate Nr. 4. A-dur für Orgel. Ebendas. — Op. 32. Choralbuch zu dem Jülich-Cleve-Bergschen und Ravensbergschen Gesangbuch, unter Aufnahme der im Rinckschen Choralbuche enthaltenen Melodien. Zum Kirchen-, Schul- und Hausgebrauche und nach den Bedürfnissen der Gegenwart vierstimmig mit Zwischenspielen bearbeitet. Erfurt, Körner 1856. qu. 4°. — Op. 33. Rhythmischer Choralgesang und Orgelspiel. Eine Abhandlung ꝛc. Ebendas. — Op. 34. Choralbuch für die Provinz Preußen, unter Aufnahme der gangbarsten Varianten und unter Rückweisung auf die Urgestalt, mit Zwischenspielen. Erfurt, Körner. gr. qu. 4°. — Op. 35. Kirchen- und Hausmusik. Vierst. Choräle, Versetten und Motetten zu allen Festen des christlichen Kirchenjahrs, für gem. Chor. Zum Gebrauch für kirchliche Sängerchöre, Singvereine und Schulanstalten. 5 Hfte. Ebendas. — Op. 36. Choralbuch zu den in der Provinz Brandenburg gebräuchlichen Gesangbüchern. Nach den von Einem Hochwürdigen Consistorio vorgezeichneten Grundzügen unter sorgfältiger Berücksichtigung der Quellen für die Orgel vierstimmig bearbeitet. Ebendas. 1859. XVIII u. 231 S. gr. qu. 4°. 441 Choräle und einen liturgischen Anhang enthaltend. — Op. 38. Album für Orgelspieler. II. Bd. 37 Choralvorspiele. Ebendas. — Op. 39. Siona. Kürzere geistliche Gesänge, vorzugsweise aus dem 16. u. 17. Jahrh. für gem. Chor. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 40. Die hohen kirchlichen Feste. 34 Choräle für Harmonium mit untergelegten Texten bearbeitet. Ebendas. — Hymnus aus dem 14. Jahrh. für Sopr.-Solo, gem. Chor u. Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann. (Töpfer-Album. S. 144—151.) — 2 Choralvorspiele im Schneider-Album. S. 75—77. — Bachs Kantaten im Klavierauszug. Bd. 1. 2. Nr. 1—10. Magdeb., Heinrichshofen. — Die Erhaltung und Stimmung der Orgel durch den Organisten. Mit Abbildungen. Erfurt, 1860. Körner. 8°. — Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre auf Seminarien und Präparanden-

Digitized by Google

anstalten, als Vorbereitung zum gottesdienstlichen Orgelspiel. Ebendas. 1860. 8°. — Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1884. Hesse. Iter Bd. Text. VI u. 225 S. 4°. IIter Bd. Musikalische Beispiele. 230 S. 4°. — Mich. Gotth. Fischers Choralbuch. 1821. Neue Ausg. von Ritter. Erfurt 1846. Körner. qu. 4°. — Schließlich sind noch die folgenden von Ritter erfundenen Choralmelodien anzuführen: 1. Mag auch die Liebe weinen, im Ch.-B. von Fischer-Ritter 1846. Nr. 302 (vgl. Zahn, Mel. I. Nr. 118. S. 34); 2. Wohl denen, die im Frieden sein, im Brandenburger Ch.-B. 1859. Nr. 427. S. 206 (vgl. Zahn, a. a. O. II. Nr. 4144. S. 614); 3. Der Höchste sorgt für mich, im Brandenb. Ch.-B. 1859. Nr. 76. S. 34; 4. Gedenke, daß du Asche bist. 1836, bei Reinthaler, Deutsche Liederbibel. 1863. S. 444.

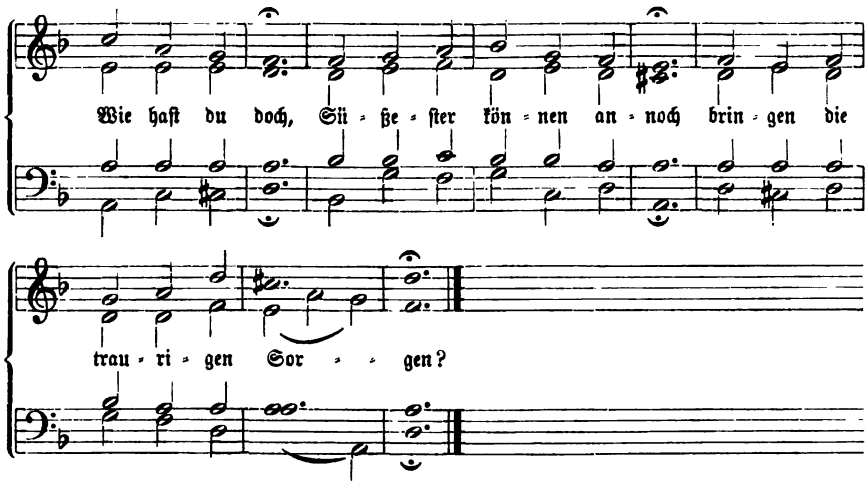
Roch, Friedrich Wilhelm, Organist und Gesanglehrer am Gymnasium zu Guben, ist am 7. Oktober 1806 geboren. Von 1825 an wirkte er als Kantor und Lehrer zu Strega, und 1834 trat er die Stelle in Guben an, auf der er von da ab sein ganzes Leben lang mit anerkanntem Erfolg thätig war. 1875 feierte er unter allgemeiner ehrender Teilnahme sein 50jähriges Amtsjubiläum, und noch am 21. September 1884 spielte er bei einem Konzert die Orgel. Von ihm erschienen gedruckt:

Op. 7. 6 kleine Orgelstücke. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 9. 13 Orgelstücke. Ebendas. — Op. 13. 20 Nachspiele für die Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 14. 18 Orgelstücke. Mainz, Schott. — Außerdem verschiedene einzelne Orgelstücke in den Sammlungen G. W. Körners.[1]) In der Zeitschrift Euterpe 1884. Nr. 4. S. 58. 59 teilte Roch eine neue, von ihm erfundene Melodie „zu Gebetsliedern" des Metrums „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen" mit, weil ihm zu solchen die Weise „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" nicht passend erschien. Wir setzen diese Melodie hieher, in der Meinung, sie könnte vielleicht weitere Verwendung finden. Sie heißt:



[1]) Verdienstliche Forschungen über Christoph Peter (vgl. den Art.) hat Roch in der Euterpe 1857. S. 146—151. 1863. S. 49. 1863. S. 169—173 und 1874. S. 169, 170 veröffentlicht.

Digitized by Google



Roda, Ferdinand **von**, Universitäts-Musikdirektor zu Rostock, war am 26. März 1815[1]) als der Sohn eines Kaufmanns zu Rudolstadt geboren. Von frühe an zum Musiker bestimmt, studierte er zunächst das Violoncell und die Harfe, und von 1836 an genoß er den Klavierunterricht Hummels in Weimar. Nachdem er von 1840 an einige Zeit im Orchester des Hoftheaters in Braunschweig als Harfenspieler thätig gewesen war, wendete er sich 1842, kurz vor dem großen Brande, nach Hamburg, wo er als Accompagnist und stellvertretender Dirigent bei der Fr. W. Grundschen Singakademie eintrat. Diese Stellung bot ihm reiche Gelegenheit zur Weiterbildung: er erlangte praktische Gewandtheit als Chordirigent, lernte eine Anzahl größerer klassischer Musikwerke kennen, und fand auch als Komponist Gelegenheit, eigene Werke wie die Kantate „Theomela" und das Oratorium „Der Sünder" zur Aufführung zu bringen.[2]) Als dann seit 1850 durch die Ausgabe der Bach-Gesellschaft die Werke Seb. Bachs zugänglich wurden, widmete er diesen das eingehendste Studium, und gründete, um sie auch zur Aufführung bringen zu können, im Herbst 1855 einen eigenen Chorgesang-Verein, die „Hamburger Bach-Gesellschaft."[3]) 1857 folgte v. Roda einem Rufe als Universitäts-Musikdirektor

[1]) Dies und nicht 1818, wie seither immer angegeben wurde, ist nach einer Mitteilung seiner Witwe, Frau Elisabeth v. Roda in Rostock, sein Geburtsjahr.

[2]) Im Druck erschienen von ihm in dieser Zeit: Op. 14. Sonate H-dur für Pf. Leipzig, Whistling. — Op. 16. Sonate G-moll für Pf. und VC. Ebendas. — Op. 17. Fantaisie élegiaque für Pf. Ebendas. — Op. 20. 22. 23, mehrere Liederhefte zu Hamburg, unter denen namentlich die Lieder aus Spittas „Psalter und Harfe" genannt zu werden verdienen.

[3]) Freilich konnte er, durch die Verhältnisse gezwungen, die Bachschen Werke anfänglich nur in Bruchstücken aufführen, worüber sich C. G. P. Grädener scharf kritisierend ausließ. Vgl. dessen Broschüre „Bach und die Hamb. Bachgesellschaft." 1856. 32 S. 8°, sowie die derselben entgegengestellte „Verteidigung der Hamb. Bach-Gesellschaft" von dem Organisten G. Armbrust. 1856. 20 S. 8°.

Digitized by Google

nach Rostock, übernahm hier zugleich die Leitung der Singakademie und trat damit an die Spitze der musikalischen Bestrebungen dieser Stadt, um deren Musikleben er sich das größte Verdienst erworben hat. Trotz mannigfacher sich entgegenstellender Schwierigkeiten brachte er eine Anzahl größerer Chorwerke, namentlich die Bachschen Passionen, und am 13. Mai 1865 auch seine eigene große Passionsmusik, die er im Anfang der sechziger Jahre geschrieben hatte, zu wohlgelungener Aufführung. Daneben arbeitete er als Mitglied einer Kommission in einsichtsvoller Weise mit an der Herstellung des neuen „Melodienbuchs zum Mecklenburgischen Kirchengesangbuch", das 1867 erschien. Durch solche ersprießliche Thätigkeit erwarb sich v. Roda die allgemeinste Hochschätzung, der die Universität in Rostock dadurch Ausdruck gab, daß sie ihn zum Ehrendoktor in ihrer philosophischen Fakultät ernannte. Unerwartet früh starb er jedoch am 26. April 1876 auf dem Gute Bülow bei Kriwitz während einer Besuchsreise. — v. Roda war ein hochbegabter und durchgebildeter Künstler, dessen ernstes Streben auf dem Gebiete der Chor- und Kirchenmusik an Seb. Bach emporrankte. Sein Hauptwerk, in dem der „alte Bachsche Geist mit den Mitteln der Neuzeit, namentlich mit dem heutigen Orchester, eine Vermählung feiern sollte," ist seine Passionsmusik „Das Leiden und Sterben Jesu Christi. Ein Passionsoratorium in zwei Teilen, nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt." In diesem Werke, einem schönen Zeugnis dafür, daß auch unter den Künstlern der Gegenwart noch solche sich finden, die Gaben und Gnaden genug haben, um nach den höchsten Zielen evangelischer Kirchenmusik mit Erfolg zu ringen, ist „der Stil durchaus polyphon und die Mittel, die der Komponist anwendet, sind keine geringeren, als die von Bach in der Matthäuspassion gebrauchten. Die Anfangs- und Schlußsätze sind doppelchörig mit nebenhergehendem Cantus firmus, die Arien ebenfalls polyphon und zum Teil mit Chören und Chorälen durchflochten. Mit bewundernswerter Strenge des Satzes, vollkommener Logik der Harmonie und Periodenfügung und nicht selten mit gewaltiger Kühnheit der Modulation schreiten die großen Chöre mit Cantus firmus einher, durch die Größe des Stils Bewunderung, durch die Macht der kombinierten Tonwellen Erschütterung und Andacht erweckend."[1]) Weitere Chorwerke v. Rodas sind: „Das Siegesfest" von Schiller und „Scenen aus Goethes Faust"; dann ist noch von ihm anzuführen die Broschüre „Über den musikalischen Teil des neuen Mecklenburgischen Kantionals, den innern Zusammenhang, Bedeutung und Ausführung seiner liturgischen Stücke. Vortrag, gehalten bei der 6. Versammlung des Mecklenb. Landes-Lehrer-Vereins in der Aula der Universität. Rostock, Stiller. —

Rode, Theodor, war am 30. Mai 1821 als der Sohn des Hornvirtuosen und langjährigen Kapellmeisters des Gardejäger-Bataillons Joh. Gottfried Rode

[1]) So hat sich nach der ersten Aufführung Dr. Selmar Bagge über das Werk ausgesprochen; vgl. Allg. mus. Ztg. 1865. Nr. 22. S. 353—362, auch Jahrg. 1864. Nr. 48. S. 813.

Digitized by Google

(1797—1857) zu Potsdam geboren. Ursprünglich zum Lehrer bestimmt, absolvierte er das Seminar zu Potsdam, machte dann aber unter S. W. Dehns Leitung in Berlin noch specielle Musikstudien und ließ sich als Musiklehrer in Berlin nieder. Er starb hier am 12. Dezember 1883. — Rode hat sich besonders eingehend mit der Militär-, insbesondere der Jägermusik beschäftigt und über diese Specialität verschiedene Artikel in Fachzeitungen, sowie in das Mendel-Reißmannsche Musiklexikon geschrieben. Doch sind auch die folgenden Kirchenmusikstücke seiner Komposition erschienen:

Op. 30. Weihnachts-Kantate für gem. Chor mit Begleitung des Pf. oder der Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 37. Psalm „Herr, hilf uns" für Doppelchor a cappella. Berlin, Trautwein. — Op. 40. Passionskantate für gem. Chor. Ebendas. — Op. 44. Psalm 24 „Machet die Thore weit" für Mchor. Schleusingen, Glaser. —

Röder, Johann Michael, einer der namhaftesten Orgelbauer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in Berlin lebte und von c. 1710—1740 blühte. Von seinen Lebensumständen ist nichts mehr bekannt und nur seine Orgelwerke haben das Gedächtnis seines Namens erhalten. Die bedeutendsten derselben sind:

1. Die Orgel der Nikolaikirche zu Potsdam. 23 kl. Stn. 1713. — 2. Die Orgel der alten Garnisonskirche zu Berlin. 34 kl. Stn. 2 Man. Ped. — 3. Die Orgel der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin. 1717. — 4. Die Orgel der alten Schloß- und Domkirche zu Berlin. 32 kl. Stn. 1720. — 5. Die Orgel der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau. 56 kl. Stn. 1721 bis 1724. — 6. Die Orgel der Kreuzkirche zu Hirschberg. 50 kl. Stn. 3 Man., Ped. 1727. — 7. Die Orgel zu Großburg im Fürstentum Brieg. 22 kl. Stn. 1730. — 8. Die Orgel der Frauenkirche zu Liegnitz. 34 kl. Stn. 1733—1737. — 9. Die Orgel der reform. Kirche zu Stargard.[1]) —

Rogge, Heinrich, Organist an der Marienkirche zu Rostock, war 1642 geboren, 1682 schon geraume Zeit im Amt und starb 1702. Er hinterließ den Ruhm eines geschickten Tonkünstlers und eines rechtschaffenen Mannes. Auf der Orgel besaß er eine ungemeine Stärke in der freien Phantasie, in der er mehr Geist, Feuer und Schönheit entwickelt haben soll, als in seinen zu Papier gebrachten Orgel- und Singstücken.[2]) Von seinen vielen kirchlichen Gesangswerken und Orgelstücken ist nichts gedruckt worden.

Rohde, Eduard, Organist in Berlin, war 1828 zu Halle geboren und in der Musik ein Schüler des Domorganisten A. G. Ritter in Magdeburg. In Berlin wurde er Organist und Chordirektor an der Georgenkirche und Gesanglehrer

[1]) Vgl. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins. 1861. S. 473. 474, sowie über einzelne der angeführten Werke Röders Adlung, Mus. mech. org. I. S. 203. 204; Gerber, Altes Lex. I. Anhang S. 74; Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 365. 366.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 813 nach Mattheſons Ehrenpforte 1740.

Digitized by Google

am Sophiengymnasium; er starb daselbst am 25. März 1883 im 55. Jahr seines Alters. — Als Komponist entfaltete Rohde seine Hauptthätigkeit auf dem Gebiete der leichten Klaviermusik für unterrichtliche Zwecke; von seinen sonstigen Hervorbringungen sind hier zu nennen:

Op. 16. 18 Orgelstücke. Erfurt, Körner. — Op. 17. 4 leicht ausführbare Motetten. Ebendas. — Op. 19. 15 Motetten für gem. Chor. 3 Hfte. Breslau, Hientzsch. — Op. 28. 4 Motetten für gem. Chor. Ebendas. — Op. 35. 6 geistl. Lieder für gem. Chor. Ebendas. — Op. 102. „Mache dich auf, werde Licht." Eine leicht ausführbare Kirchenmusik zum Weihnachtsfest. Für Solostn., gem. Chor und kleines Orch. Ebendas. — Op. 108. Hauschoralbuch. Sammlung von 100 Chorälen zum Gebrauch bei häuslichen Andachten und festlichen Gelegenheiten in der Familie. Ausgewählt und vierstimmig für Pf. bearbeitet. Ebendas. — Op. 146. 28 leicht ausführbare Orgelstücke. Ebendas. — Op. 169. Konzertstück C-moll für Orgel. Leipzig, Sulzer. — Fuge E-moll für Orgel. Ebendas.

Rohleder, Friedrich Traugott, musikalisch-liturgischer Schriftsteller, war um 1780 zu Schweidnitz in Schlesien geboren. Er wirkte bis 1817 als Diakonus zu Winzig und vom 1. April 1817 bis 1839 als Pastor zu Lähn. Dann wurde er wegen Nichtanerkennung der Preußischen Landes-Agende seines Amtes enthoben, lebte als Privatmann in Ober-Glogau und zuletzt in Hamburg, wo er gegen 1850 gestorben ist. — Rohleder war ein Mann von für seine Zeit tüchtigen musikalisch-liturgischen Kenntnissen, durch die er namentlich den damaligen preußischen Kronprinzen und nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV. für sich interessierte. Er war also wohlberechtigt, Verbesserungsvorschläge auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik zu machen. Aber ihm, gleich allen seinen Zeitgenossen, mangelte noch die tiefergehende Geschichtskenntnis und der rechte geschichtliche Sinn, um diese Vorschläge über die Sphäre subjektiven Meinens und Beliebens erheben zu können. Seine hier zu nennenden Schriften sind:

1. Die musikalische Liturgie in der evangelisch-protestantischen Kirche. Für Liturgen und Kirchenmusiker ꝛc. als eine theoretisch-praktische Kirchenmusikschule. Glogau 1831. Flemming. 222 S. 8°. — 2. Vermischte Aufsätze zur Beförderung wahrer Kirchenmusik. Löwenberg 1833. IV u. 51 S. 8°.[1])

[1]) Es werden noch einige andere schlesische Kirchenmusiker des Namens Rohleder genannt. Wir führen an: Zacharias Rohleder, geb. 18. April 1627 zu Öls, 1663 Kantor daselbst, 1676 Kantor und Kollege an der Maria-Magdalenenschule zu Breslau, 1693 erster Kollege an der 5ten Klasse; gest. 25. Juli 1695. Ferner: Gottlieb Rohleder, geb. 1745 zu Lohe im Breslauischen Kreise, in Breslau unter dem Oberorganisten Joh. Georg Hofmann gebildet, gest. 26. August 1804 als Kantor an der Dreifaltigkeitskirche zu Hirschberg. — Ein Prediger Johann Rohleder zu Friedland in Pommerellen gab 1790 bei Rellstab in Berlin in Druck: Herr Gott, dich loben wir, für Chor, Orgel, 2 Viol. und Baß, für Kirchen kleiner Städte. Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 313. 314. Hofmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 368. 369.

Digitized by Google

Röhrenpneumatik nennt man eine Neueinrichtung in der Orgel der Gegenwart, nach welcher statt der seitherigen Abstrakten, Winkel, Wellen, Wippen u. s. w. der durch Röhren von leichtem Messingblech oder vielfach zusammengeleimtem Papier geleitete Orgelwind als Motor und Verbindungsglied zwischen dem Regiertisch und der Ventilatur der Windlade gebraucht wird. Es bezeichnet unstreitig einen bedeutenden Fortschritt in der Entwicklung des Orgelbaus, daß man dazu gekommen ist, die als Orgelwind zum Anblasen der Pfeifen bereitete komprimierte Luft zugleich als Motor in der Orgelmechanik zu benützen. Die gewöhnliche Mechanik ist ja unter dem stets wechselnden Einfluß der Temperatur und Feuchtigkeit der Luft so manchen Störungen unterworfen, daß ihre Ersetzung durch die bewegende Kraft der komprimierten Luft als höchst wertvoll erscheinen muß. — Die erste Idee einer Röhrenpneumatik, deren Grundlage in dem pneumatischen Klingelzug übrigens schon gegeben war, scheint dem erfindungsreichen Orgelbauer Sander (vgl. den Art.) in Liegnitz, jetzt in Braunschweig, zuzugehören, der sich seit 1863 mit derselben beschäftigt und 1867 ein fertiges Modell aufgestellt hat, dessen Einrichtung im wesentlichen folgende war: Von jeder Taste der Klaviaturen führte eine kurze Abstrakte zu zwei unter sich verbundenen Ventilen eines Windkanals; beim Niederdruck der Taste hoben sich die beiden Ventile so, daß das eine der Luft den Ausgang ins Freie verschloß, das andere aber den Ausgang aus dem Kanal öffnete. Die ausströmende Luft wurde durch eine Röhre nach einem dicht unter der Windlade liegenden kleinen Balg geführt, dessen Oberplatte sie hob. Diese Oberplatte aber war mittelst einer Wippe so mit dem betreffenden Spielventil im Windkasten verbunden, daß sie durch ihr Aufgehen dieses niederzog und öffnete. — Diese anscheinend so praktische Erfindung erwies sich jedoch vorerst als unbrauchbar: sie wirkte bei gewöhnlichem Winddruck nur zögernd und, wenn derselbe Ton mehrmals rasch angeschlagen wurde, gar nicht. Dagegen trat 1871 der englische Orgelbauer Henry Willis in der großen Orgel der Royal Albert Hall in London mit einer Röhrenpneumatik hervor, welche mit vollkommener Präzision wirkte, weil bei derselben Wind von nicht weniger als 700 mm Druck angewendet war, den eine Dampfmaschine lieferte. Sonst kam die Konstruktion mit der Sanders überein, nur hatte sie Willis statt für die Schleiflade, für die Kegellade so adaptiert, daß der aufgehende kleine Balg eine Stange mit Stechern in Bewegung setzte, wodurch die hängenden Ventile einer Kegellade geöffnet wurden.[1]) Weitere Versuche mit dieser Pneumatik bestätigten, daß

[1]) Willis nahm die Erfindung für sich in Anspruch; Sander aber behauptete, daß jener von seinem Vorgang Kenntnis gehabt habe. Er hatte nämlich schon 1867 einem hessischen Referendarius Bickell, der auch mit Willis in Verbindung stand, bezügliche Mitteilungen gemacht. Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 24. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 689. 690. Sanders erste Röhrenpneumatik ist abgebildet bei Allihn, a. a. O., Atlas Taf. XLI. Fig. 2, die von Willis ebendas. Fig. 3; letztere auch bei Heinrich, a. a. O. S. 25.

Digitized by Google

sie nur unter Anwendung stärkeren Druckes, als ihn der gewöhnliche Orgelwind bietet, präcis wirke und praktisch verwertbar sei.[1]) Die Beschaffung einer solchen Druckkraft von mehr als 200 mm aber wäre so kostspielig, daß namentlich in kleineren Orgelwerken die Röhrenpneumatik mehr kosten würde, als das Werk selbst. Es war daher die weitere Aufgabe der Röhrenpneumatiker, eine Einrichtung zu suchen, die auch unter dem Druck des gewöhnlichen Orgelwindes mit Präcision wirkt. Sie fand nochmals der Orgelbauer Sander, indem er den Arbeitsbalg der Pneumatik in den Windkasten der Schleiflade legte und das Spielventil statt durch die steigende, durch die fallende Oberplatte des Balges öffnen ließ. Der Vorgang ist kurz folgender: im Zustand der Ruhe, d. h. bei nicht niedergedrückter Taste, ist der Balg durch die aus der Röhrenleitung zuströmende Luft aufgeblasen; wird aber die Taste niedergedrückt, so öffnet sich dadurch für diese Luft ein Weg ins Freie, ihr Druck im Innern des Balgs hört auf, dieser fällt unter dem Gegendruck der komprimierten Luft des Windkastens im Moment zusammen und zieht das Spielventil mit nieder.[2]) — Seit dem Bekanntwerden der angeführten Einrichtungen ist indes die Röhrenpneumatik im Verlaufe der letzten 15 Jahre wesentlich weitergebildet worden. Die Orgelbauer Boden in Halberstadt, Sonreck in Köln, Röver in Hausneindorf, Rosevelt in New-York, und nochmals auch der mehrfach genannte Sander, sowie der Organist Schmahl in Hamburg sind mit neuen Konstruktionen hervorgetreten. Doch hängen diese Konstruktionen sämtlich zugleich mit neuen Windladensystemen zusammen, und werden wir daher im Art. „Windlade" bei der Beschreibung der wichtigsten neuen pneumatischen Windladen auch auf die zugehörigen Röhrenpneumatiken nochmals zurückzukommen haben.

Rohrflöte (franz. Flûte à cheminée), eine sehr brauchbare Füllstimme der Orgel von eigentümlicher Bauart: „aus der Gedacten Mensur und Art, aber durch gewisse mensurierte Röhrlein wiederumb in etwas eröffnet, dahero sie denn recht Rohrflöt heißet."[3]) Diese Einrichtung der Rohrflöte bedingt ihren besondern Klangcharakter, den schon Prätorius dahin präcisiert hat, daß sie „lauter und reiner

[1]) Die Orgelbaufirma Schlag & Söhne in Schweidnitz z. B. baute für die Kirche zu Sagan eine Orgel von c. 40 Stn. nach Willis' System und wollte den Orgelwind zur Röhrenpneumatik benützen; sie sah sich jedoch genötigt, eine eigene Maschine mit 140 mm. Winddruck zu beschaffen. Vgl. Heinrich, a. a. O. S. 27. Allihn, a. a. O. S. 690; letzterer bemerkt noch, daß 140 mm Winddruck das Minimum sei; es müsse auf 180—240 mm gerechnet werden können.

[2]) Diese Pneumatik wurde zuerst bei Dr. M. Reiter, Die Orgel der Gegenwart. Berlin 1880 veröffentlicht; von da hat sie Allihn, a. a. O, Atlas Taf. XLI. Fig. 4. 5 herübergenommen. Eine mit dieser Einrichtung versehene Orgel von 30 Stimmen für die Kirche zu Thomaswaldau bei Bunzlau hat Sander unvollendet gelassen.

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 141; in der Sciagraphia, Tab. XXXVIII. Fig. 7 hat er sie auch abgebildet, bezeichnet sie aber merkwürdigerweise als „Rohrfloit: oder Holfloit 8 F."

Digitized by Google

klinge, als die ganz Gedackte Art" und auch „noch eine feine, wohlklingende Quintam darneben hören" lasse. So wie sie jetzt gewöhnlich gebaut wird, hat sie einen kräftigen und angenehmen, etwas streichenden Ton, der seiner Grundfärbung nach mit dem der Gedackte übereinkommt, durch die Röhrchenöffnung aber etwas heller und stärker wird. Der Grad dieser Helligkeit des Rohrflötentones ist von der Mensur des aufgesetzten Röhrchens abhängig: je enger dieses im Verhältnis zur Weite der betreffenden Pfeife ist, desto dunkler und gedacktmäßiger ist der Ton, und umgekehrt: je weiter das Röhrchen mensuriert wird, desto heller wird der Ton und desto mehr nähert er sich dem einer offenen Pfeife. Nach der Weite des Aufsatzröhrchens richtet sich zugleich dessen Länge, so daß beides zusammen ab- oder zunimmt. Man ist auf diese Mensurverhältnisse auf rein empirischem Wege gekommen, hat aber vielfach erheblich zu große Maße genommen.[1]) Erst neuerlich hat Dr. R. Gerhardt[2]) die akustischen Verhältnisse der Rohrflöte näher untersucht und gefunden, daß ein Röhrchen von gleichbleibender Weite einen um so höheren Ton giebt, je kürzer, und einen um so tieferen, je länger es ist, und daß ferner bei gleichbleibender Länge, aber steigender Weite des Röhrchens der Ton höher wird. Die eigentümliche Klangfarbe der Stimme erklärt Gerhardt aus dem Vorhandensein unharmonischer Obertöne, die bei weiten Röhrchen näher bei einander liegen und sich stärker bemerklich machen, so daß Pfeifen, deren Röhrchen eine gewisse Weitengrenze überschreiten, nicht mehr verwendbar sind. Bei entsprechend engen Röhrchen dagegen verschmelzen die unharmonischen Obertöne im Gesamtklang der Pfeife und geben demselben die ihm eigene Helligkeit und Füllung. So enthielte also die Rohrflöte nicht nur, wie Prätorius meinte, „eine feine, wohlklingende Quintam," vielmehr könnte man sie mit Allihn „ein mit einer ganz zarten Mixtur versehenes Gedackt nennen." Zu des Prätorius Zeit wurde unsre Stimme verwendet: als „Groß Rohrflöt" 16′ durchs ganze Manual, statt des Gedackts, als „Rohrflöt" 8′, als „Kleine Rohrflöt" 4′ und als „Super Rohrflötlein" 2′;[3]) außerdem kam sie noch als „Groß Rohrflötenbaß" 16′ „von weiter Mensur und starker Intonation" im Pedal vor. Jetzt hat man sie nur noch mit 8- und 4-Fußton; doch kann auch in dieser Tongröße nur Rohrflöte 4′

[1]) So hat z. B. Dom Bedos als Länge des Röhrchens die halbe Länge der Pfeife, und als Weite 1/4 des Umfangs derselben angegeben, so daß sich die Durchschnittsflächen beider wie 1 : 16 verhalten. Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. I. § 108. S. 78. 79. II. § 469. S. 648—651, dem noch Locher, Orgelregister 1887. S. 53 getreulich nachschreibt, — und dagegen Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 97. 98 und S. 255. 256.

[2]) Vgl. dessen Schrift: Die Rohrflöte, ein Pfeifenregister der Orgel. Mit 5 Tafeln. Halle 1884. gr. 4°. (Separatabdruck aus den Nova Acta der Kais. Leop.-Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher. Bd. XXII. Nr. 1.)

[3]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 141. 142. Auch Adlung, Anl. zur Musik. Gelahrth. 1758. S. 456 und Mus. mech. org. 1768. I. S. 135. 136 führt noch Beispiele der Stimme in allen diesen Tongrößen an.

Digitized by Google

ganz durchgeführt werden, während Rohrflöte 8′ in der großen Oktave (C₁—H) aus Gedacktpfeifen hergeſtellt werden muß, weil die Röhrchen erſt von c 4′ an mit Vorteil für den Ton anwendbar ſind. Die Pfeifen werden, da ſie eine ziemlich ſcharfe Intonation haben ſollen, aus 12—14lötigem Metall hergeſtellt und erhalten der prompten Anſprache wegen Seitenbärte. Rohrflöten, welche nach Art der Doppelflöte mit doppelten Labien verſehen ſind und daher einen noch helleren Ton als die gewöhnlichen Rohrflöten haben, heißen Doppelrohrflöten.[1])

Rohrquinte, Rohrflautquinte, Rohrnaſat, eine Quintenſtimme der Orgel, die aus Rohrflötenpfeifen gebildet iſt. Sie ſtand mit 12′ Tongröße (d. h. $10^2/_3$′) z. B. in der Orgel der Michaeliskirche zu Hamburg (von Arp Schnitger); jetzt wird ſie gewöhnlich nur noch mit $5^1/_3$′ und $2^2/_3$′ Tongröße geſetzt.[2]) Die Rohrquinte $5^1/_3$′ wurde bisweilen ſpeciell Rohrnaſat genannt, ohne ſich durch eine beſondere Intonation zu unterſcheiden; doch wurde ſie als Rohrnaſat hier und da auch „etwas ſtumpfer intoniert."[3])

Rohrſchelle, als Orgelſtimme, hieß ehmals die Rohrflöte mit 1′ Tongröße, weil ſie eine „helle Quinte in ſich hatte und hören ließ," alſo ſchellenartig klang. Sie wurde hauptſächlich als „Bawerflöt-Bäßlin oder Päurlin" verwendet; dies war eine Pedalſtimme, von der man nach Prätorius „bei uns in Deutſchland, ſonderlich wenn man den Choral im Pedal führen wollte, gar viel gehalten." Es ſoll „keine Art Stimmwerk ein beſſer Bawerflöt-Bäßlin von 1 Fußton" gegeben haben, als dieſe Rohrflöte, „denn ſie gar eigentlich ſolchen Klang, als wenn einer mit dem Munde pfiffe, in der Höhe in ſich hat, und dasſelbige wegen des aufgeſetzten Röhrlins." Hundert Jahre ſpäter zählt Werckmeiſter die Rohrſchelle ſchon unter die „faſt unbekannt gewordenen Stimmen."[4])

Rohrſtimmen, Rohrwerke der Orgel vgl. im Art. „Zungenſtimmen".

---

[1]) Eine ſolche findet ſich z. B. in der Orgel der Piariſtenkirche zu Wien von Buckow; zwei andere in der Domorgel zu Breslau von Müller sen. Die letzteren wären nach Bernh. Kothe, 4te Ausg. von Seidels „Die Orgel und ihr Bau" 1887. S. 324. 325 „von Ahorn"; Seidel ſelbſt verzeichnet ſie in der erſten Ausgabe ſeines Werks. 1843. S. 186. 187 nur als „Doppelflöten von Ahorn", und dagegen „Rohrflöte 4′ von Metall. Töpfer, a. a. O. II. S. 648. 649 führt eine doppelt labiierte Rohrflöte von Markuſſen & Sohn in Apenrade an, „welche einen ſehr guten Ton hat."

[2]) So hat ſie z. B. Ladegaſt, Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig im I. u. III. Man. — Von Rohrquinte $2^2/_3$′ wußte Adlung, Mus. mech. org. I. S. 135. 136 kein Beiſpiel.

[3]) Vgl. Adlung, Anl. zur muſik. Gelahrth. 1758. S. 456. Anm. r. Schlimbach, Über die Struktur ꝛc. der Orgel. (1800.) 1825. S. 175.

[4]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 140. 141. Werckmeiſter, Organ. Gruning. rediv. 1705. § 46. Adlung, Anl. zur muſik. Gelahrth. 1758. S. 397. Derſ. Mus. mech. org. I. S. 75.

Digitized by Google

Rohrwerk-Abſteller nennt die Orgelbaufirma Schlag & Söhne in Schweidnitz in der von ihr erbauten Konzertorgel im Saale der Philharmonie zu Berlin (1888) einen Zug, der die ſämtlichen Rohrwerke abkoppelt. „Wird dieſer Zug abgeſtoßen, was auch durch den Rohrwerk-Kollektiv-Tritt geſchehen kann, ſo erklingen die angezogenen Rohrwerke wieder.“[1])

Roll, Georg, ein im 16. Jahrhundert zu Nürnberg lebender Orgelmacher, der 1575 die ſogenannten Bibelregale (vgl. den Art. Bd. I. S. 164), „oder diejenigen kleinen Regalwerke, ſo man in die Blasbälge zuſammenlegen kann,“ erfunden haben ſoll.[2])

Rolle, Chriſtian Ernſt, war als Seb. Bach 1717 nach Köthen kam, Organiſt an der dortigen lutheriſchen Kirche, die 1699 erbaut worden war. Später finden wir ihn als Organiſten zu Brandenburg, wo der 1713 daſelbſt geborene Chriſtian Schale (vgl. den Art.) ſein Schüler in der Muſik war.[3]) Dies dürfte nach Schales Alter zu ſchließen in der Zeit gegen 1730 geweſen ſein. Rolle war vielleicht ein Bruder des älteren Chriſtian Friedrich Rolle (vgl. den Art.). Von kirchlichen Kompoſitionen oder Orgelwerken Rolles wird nichts erwähnt, dagegen werden ſechs Klavierkonzerte genannt, die er 1716 herausgegeben hat.[4])

Rolle, Chriſtian Friedrich, Kantor und Muſikdirektor zuerſt zu Quedlinburg, dann von 1721 an am Dom zu Magdeburg, wo er 1752 ſtarb. Er war der Vater Johann Heinrich und Chriſtian Karl Rolles (vgl. dieſe Art.) und ein zu ſeiner Zeit namhafter Muſiker, der z. B. 1716 mit Seb. Bach und Kuhnau zur Reviſion der von Cuncius neu erbauten großen Orgel der Liebfrauenkirche zu Halle berufen worden war,[5]) und 1722 als Mitbewerber um das erledigte Thomaskantorat zu Leipzig neben Bach, Telemann, Graupner u. a. auftreten konnte.[6]) Doch ſind Kompoſitionen von ihm nicht mehr bekannt.

---

[1]) Vgl. die Zeitſchrift „Die Orgel.“ 1889. I. 1. Heft. S. 4.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 314. Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 641 bringt mit Berufung auf Doppelmayrs Hiſtoriſche Nachricht ꝛc. S. 290 die folgende Notiz: „Voll, Georg, ein Nürnbergiſcher Orgelmacher, ſoll unter den erſten ſein, der kleine Regale, die man zuſammen- und in die Blaſebälge legen kann, gemacht. Er war auch in Leitung der Waſſer-Wercke, und wie dazu lange und ſchöne Röhren zu gießen, ſehr geübt. Starb ums Jahr 1565.“ Dazu bemerkt Gerber, Neues Lex. IV. S. 485: „dieſer Name iſt im Walther ganz unrichtig angegeben worden; denn der nürnbergiſche Orgelmacher, welcher damit gemeint iſt, hieß Roll.“

[3]) Vgl. v. Ledebur, Tonkünſtler-Lexikon Berlins. 1861. S. 498 sub voc. „Schale“.

[4]) Vgl. Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 531. Adlung, Anl. zur muſik. Gelahrth. 1758. S. 720. Spitta, Bach I. S. 614. 615.

[5]) Vielleicht auf Veranlaſſung Gottfried Kirchhoffs, der bis 1714 neben ihm Organiſt in Quedlinburg geweſen und dann als Zachaus Nachfolger nach Halle gegangen war. Vgl. Chryſander, Händel I. S. 22. 23 und Jahrb. für muſik. Wiſſenſchaft. II. S. 235 ff.

[6]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 3. 4. Bitter, Bach I. S. 433—441.

Digitized by Google

Rolle, Christian Karl, Organist in Berlin, war 1714 als der Sohn des Musikdirektors Christian Friedrich Rolle zu Quedlinburg geboren, also der ältere Bruder Johann Heinrich Rolles (vgl. den Art.). Er war später Kantor an der Jerusalems- und Neuen Kirche zu Berlin, wo er 1784 noch lebte. Nach seinem Tode folgte ihm ein gleichnamiger Sohn im Amte, der aber schon am 4. Juni 1795 erst 29 Jahre alt starb. Ein anderer Sohn, Friedrich Heinrich, ebenfalls einige Zeit Kantor an der Jerusalemer Kirche, bezeugte von seinem Vater, daß derselbe „seiner musikalischen Geschicklichkeit und seines Charakters wegen" sehr geachtet gewesen sei.[1]) Christian Karl Rolle schrieb ein kleines Buch: „Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Musik" (Berlin, bey Arnold Wever. 1784. 108 S. 8°). Dasselbe wurde von Gerber sehr abfällig beurteilt; „es ist dies" — sagte er — „eine merkwürdige Erscheinung von Berlin. Indem solch kauderwälsches und verwirrtes Geschwätz so leicht nicht gefunden werden kann." Gleichwohl ist dasselbe geschichtlich wertvoll, weil der Verfasser, der an den Traditionen Bachs festhielt und den Schülern Bachs nahe stand, das „Urteil dieser Männer über die Degeneration der Kirchenmusik in der nachbachischen Zeit formuliert und auf die Nachwelt gebracht hat."[2]) Die von diesem Rolle gesetzten Kirchenstücke sind, wie es scheint, bis auf eines Manuskript geblieben; dieses eine gedruckte ist:

> Das Herr Gott dich loben wir wie solches bey dem öffentlichen Gottesdienst auf der Orgel mit der Gemeinde am übereinstimmigsten gespielet werden kann. Mit ausgesetzten Trompeten und Pauken, wie auch Zincken und Posaunen. Berlin 1765. G. L. Winter. qu. Fol.[3])

Rolle, Johann Heinrich, Musikdirektor in Magdeburg und einer der fruchtbarsten Kirchenkomponisten der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war am 23. Dezember 1718 als der Sohn des Musikdirektors Christian Friedrich Rolle (vgl. den Art.) zu Quedlinburg geboren. 1721 siedelte der Vater mit seiner Familie nach Magdeburg über, wo der Sohn später die Schulen besuchte und zugleich den Musikunterricht des Vaters nach ernster, planmäßiger Methode genoß. Schon 1732 konnte der dreizehnjährige Knabe eine Kirchenkantate komponieren, die der Vater in der Heilig-Geistkirche auch aufführte, und 1734 erhielt der Vierzehnjährige in Berücksichtigung seines musikalischen Talentes bereits die Organistenstelle an der Petrikirche. Er versah diese Stelle bis 1736, und ging dann nach Leipzig, um philosophische und juristische Universitätsstudien zu machen. Ob er hier mit Seb. Bach in nähere Berührung kam, ist nicht bekannt; jedenfalls hat dieser Meister auf den jungen Rolle, wie aus dessen späteren Werken hervorgeht, keinerlei bleiben-

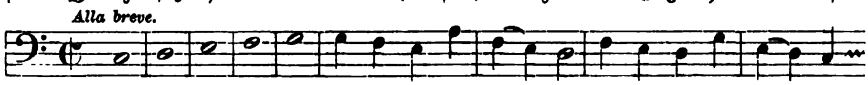
[1]) Vgl. v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 474.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 314 und dagegen Spitta, Bach II. S. 130. 138 und S. 771.

[3]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen der verschiedenen christl. Kirchen. Leipzig 1845. S. 118.

Digitized by Google

den Einfluß geübt. Nach Absolvierung des juridischen Examens wendete sich Rolle 1740 nach Berlin und trat als Violinist in die Kapelle Friedrichs d. Gr. ein. Der Kapellmeister Graun wurde sein Vorbild und Lehrer, der seine Kompositionsarbeiten durchsah und mit ihm besprach, und so gewann er in Berlin, wo er außerdem auch noch mit Männern wie K. Ph. Em. Bach, Benda, Fasch, Agrikola u. a. verkehrte, die musikalische Richtung, der er sein ganzes Leben lang gefolgt ist. 1746 wurde Rolle als Organist an die Johanniskirche nach Magdeburg zurückberufen und übernahm daneben die Leitung der damals entstehenden Gesellschaftskonzerte, die im Winterhalbjahr allwöchentlich statt hatten. Nach dem Ableben seines Vaters 1752 erhielt er dessen Stelle als Musikdirektor an der altstädtischen Schule, als welcher er die Obliegenheit hatte, jeden Sonntag in einer der verschiedenen städtischen Kirchen Magdeburgs eine Kirchenmusik aufzuführen. Für diesen Zweck schrieb er seine Kirchenjahrgänge, seine Passions-, Weihnachts- und Ostermusiken und seine Motetten, durch welche Werke, wenn man noch eine ganze Reihe von Oratorien (von ihm „musikalische Dramen" genannt) und zahlreiche Instrumentalwerke (Sinfonien für Orchester, Sonaten, Trios und Konzerte für Klavier, Orgelstücke) und Lieder hinzunimmt, Rolle als einer der fruchtbarsten Komponisten erscheint, die je gelebt haben. Er starb zu Magdeburg am 29. Dezember 1785 an den Folgen eines Schlaganfalls im wenige Tage zuvor angetretenen 68. Altersjahr.[1]) — Rolles Kirchenmusik steht unter der aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch bekannten so ziemlich auf der tiefsten Stufe der Stil- und Inhaltslosigkeit, auf welche der kunstmäßigen evangelischen Kirchenmusik zu sinken möglich war. Jeglicher tieferen Talentkraft und noch vielmehr jeglichen religiösen Schwunges bar, hat Rolle in handwerksmäßig-geschäftiger Routine geschrieben, was das Bedürfnis des Tages an Sonn- und Festtagsmusiken für seine Magdeburger Kirchen heischte, ohne sich weiter um deren musikalischen und erbaulichen Inhalt zu kümmern. In vier kirchlichen Passionsmusiken nach den vier Evangelisten feiert er nicht mehr das hohe Geheimnis der Welterlösung durch Christi Todesleiden, sondern stellt sich als „Freund unter das Kreuz des Propheten Gottes" und bejammert in süßlich-weichmütiger, zopfig verbrämter Melodik und kraft- und saftloser, im Sande des Alltäglichen dahinrinnender Harmonik, daß „der fromme Jesus sterben" soll. Man könnte zwar geneigt sein, das ganze flaue und oberflächliche Wesen der Rolleschen Musik auf Rechnung seiner Zeit zu setzen; allein einem Komponisten, dem z. B. ein Fugenthema wie dieses:



[1]) Franz M. Böhme hat Rolle in dem merkwürdig flüchtig gearbeiteten Buch „Die Geschichte des Oratoriums. 2. Aufl. 1887. S. 71. 72 irrtümlich zum „städtischen Musikdirektor in Quedlinburg" gemacht und läßt ihn auch 1780 in dieser seiner Vaterstadt sterben. In der 1. Aufl. 1861. S. 49 hatte er die richtigen Angaben.

Digitized by Google

für eine Passionsmusik gut genug ist, dem fehlt vor allem der künstlerische Ernst für eine über den Kreis des Handwerksmäßigen hinausgehende Bethätigung auf dem Gebiet der Kirchenmusik, und es hilft ihm wenig, wenn man ihm auch nachrühmt, daß „Alles bei ihm sanft, einfach, zumeist edel in Form und Inhalt" sei.[1]) Im Stile dieser Passionen sind auch die übrigen Festmusiken (auf Weihnachten, Ostern, und Pfingsten) und die Kirchenkantaten Rolles gearbeitet. Seine zahlreichen Motetten mögen vielleicht zum Teil noch brauchbar sein; bleibenden Wert haben sie nicht, denn auch in ihnen suchte er vielfach durch äußerlich malende Melodik die innerliche Durcharbeitung geschlossener musikalischer Gedanken zu ersetzen. Doch fristen von ihnen noch einzelne ein kümmerliches Dasein in einzelnen Sammlungen, während Rolles gesamte übrige Kirchenmusik längst vollständig vergessen ist.

Die Passionsmusiken sind nicht gedruckt worden. — Von Kirchenkantaten stehen zwei gedruckt bei Sander, Heilige Cäcilia. 1818. III. Nr. 9—13. S. 47—71 „Für den Advent: „Singet Gott, lobsinget seinem Namen", und Nr. 14—16. S. 72—89 „Weihnachts-Kantate: „Siehe, Finsternis bedecket das Erdreich." — Eine neue Ausgabe der Motetten ist: Gesammelte Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß von Johann Heinrich Rolle ꝛc. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von G. Rebling. Magdeb. (1851—1866), Heinrichshofen. I. Heft. Nr. 1—4. 20 S. Fol. II. Heft. Nr. 5—8. 18 S. III. Heft. Nr. 9—12. 19 S. IV. Heft. Nr. 13—16. 19 S. V. Heft. Nr. 17—20. 20 S. (weitere Hefte sind nicht erschienen). Einzelne Motetten sind noch gedruckt worden: in Joh. Adam Hillers älterer Sammlung 1776—1791. I. S. 15. II. S. 29. III. S. 13. IV. S. 15. V. S. 15; bei Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke. 1835. III. S. 134 und S. 140, und bei Sander, a. a. O. I. 10 kleinere, liedmäßige geistliche Gesänge; II. 8 Motetten, III. 4 Motetten.[2]) — Von Rolles Liedern, von denen mehrere zu Chorälen umgewandelt und als solche in dem Ch.-B. von Kallenbach. Magdeb. 1819 veröffentlicht wurden, sind folgende Sammlungen anzuführen: Sechzig auserlesene Gesänge über die Werke Gottes in der Natur (Texte von C. C. Sturm). Halle 1775. Hemmerde. qu. 4°. — Sammlung geistlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünstelten Gesangs und leichter Klavierbegleitung ꝛc. Leipzig 1775. Breitkopf & Sohn. qu. Fol. 46 Lieder. — Auch in Dr. Balth. Münters ꝛc. erste Sammlung geistlicher Lieder. Mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten." Leipzig, 1773, stehen 5 Nrn. von Rolle; außerdem enthält noch das „Mildheimische Liederbuch" eine Anzahl Melodien von ihm.

Rollschweller, eine mechanische Vorrichtung in der Registratur größerer Orgelwerke, durch welche die einzelnen Stimmen in einer nach ihrer Klangstärke und Ton-

[1]) Vgl. Bitter, Zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 398—420. Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 299.

[2]) Vgl. Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben. 1871. S. 173. 174. — Die andern Werke Rolles, namentlich die „Musikalischen Dramen" haben verzeichnet: Gerber, Altes Lex. II. S. 315—317. Neues Lex. III. S. 906—907. Fétis, a. a. O. VII. S. 299. Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 394.

Digitized by Google

höhe geordneten Folge mittelst eines Fußtrittes angezogen und abgestoßen werden können. Weil durch diese Vorrichtung ein wenigstens äußerliches, ruckweises Anschwellen (Crescendo) und Abnehmen (Decrescendo) des Gesamtorgeltones vom leisesten Pianissimo einer Zartflöte bis zum mächtigen Fortissimo des vollen Werkes und umgekehrt erzielt werden kann, bezeichnet man sie auch gerne als Crescendo-werk; in Wirklichkeit aber ist sie nur die Zusammenstellung einer Reihe von Gruppenzügen. Die Einrichtung des Rollschwellers, soweit sie ohne Zeichnung sich beschreiben läßt, ist im allgemeinen folgende: unten im Klaviaturschrank befinden sich unter den Leitungen der Registerzüge zu beiden Seiten der Klaviaturen zwei Walzen aus Hartholz, die auf einer gemeinsamen eisernen Axe sitzen und deren Durchmesser je nach der Anzahl der Register, welche sie bewegen sollen, größer oder kleiner ist. Die beiden Walzen haben so viele Einschnitte als Register bewegt werden sollen und in jeden Einschnitt greift eine kleine Rolle ein, welche an geeigneter Stelle an einem Winkel des Registerzuges angebracht ist. Wird nun die Walze mittelst eines Fußtritts, der durch eine Scheibe und einen Transmissionstreibriemen (eine Schnur oder Darmsaite) auf sie wirkt, vorwärts bewegt, so steigt die Rolle am Rande des Walzeneinschnitts, in dem sie sitzt, in die Höhe, nimmt den einen Winkelschenkel mit und der andere Schenkel zieht das Register an. Bei entgegengesetzter oder rückgängiger Bewegung der Walze durch einen andern Tritt geht die Rolle wieder in den Einschnitt zurück und das Register wird abgestoßen. Jeder dieser Einschnitte ist nach einer bestimmten Skala, die je nach den in einem Werk vorhandenen Stimmen sich richtet, so angebracht, daß der Registerzug, auf den er wirkt, gerade dann sich öffnet oder schließt, wenn die betreffende Stimme verstärkend und färbend in den Gesamtklang eintreten, oder umgekehrt aus demselben verschwinden soll. Den jeweiligen Stand der Registratur zeigt dem Spielenden eine neben dem Notenpult angebrachte Zeigertafel an, auf der ein Zeiger korrespondierend mit der Walze, mit der er durch eine Transmissionsschnur verbunden ist, sich bewegt. — Diese ältere Bauart des Rollschwellers, wie sie z. B. der schweizerische Orgelbauer Haas bei Töpfer 1855 mitgeteilt hat,[1]) ist seitdem mehrfach verändert und verbessert worden. Die Erhöhungen zwischen den Einschnitten der Walzen hat man durch Bügel von entsprechend starkem Draht, oder durch Ansätze oder Ärmchen von Hartholz ersetzt und die Rollen der Registerzüge, welche auf den Walzen laufen, kleiner gemacht, und namentlich die ziemlich schwerfällige und nicht immer sichere Bewegung der ganzen Vorrichtung durch die Anwendung der pneumatischen Maschine erleichtert und präcisiert. — In Berichten über neue Orgelwerke, welche den Rollschweller haben, liest man öfters enthusiastische Lobsprüche desselben; in Wirklichkeit ist er aber nur von sehr beschränkter Brauchbarkeit. Wohl ist

[1]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst II. 2. § 584—587. S. 991—995. Neue Ausg. von Allihn 1888. S. 662—664, und die Abbildungen bei Töpfer, Atlas Taf. CXX. Fig. 1031. 1032. 1033. Allihn, Atlas Taf. XXXVI. Fig. 5. 6. 7.

Digitized by Google

durch denselben das Gesamtklangmaterial eines großen Orgelwerkes in eine Reihe von Klanggruppen zerlegt — die 84 klingenden Stimmen der Ladegastschen Orgel zu Schwerin z. B. sind auf dem Rollschweller in „7 Hauptstationen mit 21 Stufen" verteilt — „aber man kann nicht von der zweiten Stufe zur siebenten kommen, ohne die dazwischen liegenden passiert zu haben. Auch muß das Crescendowerk so eingerichtet sein, daß die Klangfarbe sich nur allmählich ändert, dadurch aber werden die schönsten Klangfarben beeinträchtigt und der Gegensatz derselben geht gänzlich verloren. „Wo in der Musik" — so hat man mit Recht gefragt — „wird ein solches aufbrausendes Crescendo verlangt, wie es der Rollschweller bietet?"[1])

Römhild, Johann Theodorich, ein Zeitgenosse Seb. Bachs und nicht unbedeutender Kirchenkomponist, war am 23. September 1684 zu Salzungen im Hennebergischen geboren. Der Kantor Jakob Bach zu Ruhla[2]) war sein erster Lehrer in der Musik; dann besuchte er die Thomasschule zu Leipzig und setzte die musikalischen Studien unter Johann Schelles und Kuhnaus Leitung fort, bis er 1705 auf die Universität überging. 1708 wurde er Kantor zu Spremberg und Kapelldirektor der dortigen Herrschaft, 1714 aber Rektor der Schule daselbst. Doch ging er von da schon 1715 als Musikdirektor an die evangelische Kirche zu Freistadt über, von wo er 1726 als Kapellmeister nach Spremberg zurückberufen wurde. Zuletzt wurde er 1731 Kapellmeister zu Merseburg und 1735 als Nachfolger Georg Friedr. Kauffmanns (vgl. den Art.) auch Hof- und Domorganist daselbst. In diesen Ämtern starb er 1757. Von ihm als Komponisten bezeugt Adlung, daß er „schöne Sachen gesetzet" habe, und Petri zählt ihn zu den besten nach Telemann, die sich „im Kirchenstil hervorzuthun gesucht" haben.[3]) Doch wurde von zwei Jahrgängen seiner Kirchenkantaten, die Gerber anführt, nichts gedruckt.[4])

---

[1]) Vgl. Allihn, a. a. O. S. 685; dort ist auch eine Neueinrichtung für ein Crescendowerk vorgeschlagen, die aller Beachtung wert ist. Vgl. auch die Abbildung im Atlas Taf XL. Fig. 5, außerdem diejenige eines in horizontaler statt in rotierender Bewegung wirkenden Crescendo-werks auf Taf. XXXV. Fig. 10. — Wie die einzelnen Stimmen der oben genannten Domorgel zu Schwerin durch den Rollschweller der Reihe nach eintreten, findet man verzeichnet bei Maßmann, Orgelbauten. I. S. 53—56.

[2]) Vgl. Bd. I. S. 67. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 720. Spitta, Bach I. S. 11.

[3]) Vgl. Petri, Anleitung zur prakt. Musik. 1782. S. 99. Spitta, Bach II. S. 714.

[4]) Sonst scheint Römhild in etwas das Sonderbare geliebt zu haben. Er schrieb 12 weltliche Kantaten über das Leben des Menschen, deren erste vom Geburtstag handelte; die zweite hieß „Zehn Jahr ein Kind", die dritte „Zwanzig Jahr ein Jüngling", u. s. w. bis auf hundert Jahre. Eines seiner Klavierwerke führte den Titel „Sieben böse Sieben" und sollte den Gebrauch der ungewöhnlichsten Intervalle zeigen. Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 310 und Adlung, a. a. O.

Digitized by Google

Rose, Benjamin, Hofkantor und Musikdirektor des Fürsten von Waldeck, war um 1744 zu Erfurt, wo sein Vater Mitglied „der sogenannten Bachen oder Ratsmusikanten" war, geboren. Er besuchte die dortigen Schulen und die Universität, und bildete sich zugleich unter des Musikdirektors Peter Weimar Leitung zu einem fertigen Klavierspieler und angenehmen Tenorsänger aus. Nachher wurde er zuerst Kantor zu Wildungen, dann zu Arolsen. Er hat vielerlei auch für die Kirche komponiert, doch ist nichts davon im Druck bekannt geworden.

Rose, Johann Heinrich Viktor, Musikdirektor und Organist an der Hauptkirche St. Benedicti zu Quedlinburg, war in dieser Stadt am 7. Dezember 1743 geboren. Bei seinem Vater, dem Stadtmusikus Joh. Georg Rose, erlernte er mehrere Instrumente, und 1756 kam er durch die Fürsorge der Prinzessin Amalie, der damaligen Äbtissin von Quedlinburg, nach Berlin, wo er von Mara und Graul weiteren Unterricht namentlich auf dem Violoncell erhielt. 1763 erhielt er eine erste Anstellung in der Kapelle des Fürsten von Anhalt-Bernburg, und von 1767 an machte er einige Reisen als Violoncellvirtuos, dem „ungemeine Fertigkeit, ein ausdrucksvoller Bogen und besondere Grazie im Vortrag" eigen gewesen sein soll. 1772 endlich berief ihn die Prinzessin Amalie als Organisten nach Quedlinburg und hier wirkte er von da ab in anerkannt tüchtiger Weise bis an seinen Tod, der am 9. Mai 1820 im 77. Jahr seines Alters eintrat.[1]) Von ihm erschien das Choralbuch:

Grundmelodien zu den in dem neuen Quedlinburgischen Gesangbuch befindlichen Liedern mit einer vierstimmigen Begleitung ꝛc. Quedlinburg, auf Kosten des Verfassers und in Kommission bey F. J. Ernst. 1791. kl. qu. 4^0. 1 Bl. Register. 88 S. 90 Choräle für 4 Stn. mit bezifferten Bässen.

Rosenbusch, Johann Konrad, ein bedeutender älterer Organist und einer der trefflichsten Schüler Pachelbels, war am 1. August 1673[2]) zu Seebergen im Schwarzburg-Rudolstädtischen geboren. Er muß frühe musikalische Anlagen gezeigt haben, denn sein Vater, der Pfarrer in Seebergen war, sandte ihn schon als Knaben von 11 Jahren 1685 zu Pachelbel nach Erfurt. Den Unterricht dieses Meisters genoß er während 7 Jahren, denn er folgte demselben auch nach Stuttgart (1690

[1]) Dies Todesdatum geben v. Ledebur, Berliner Tonkünstler-Lex. 1861. S. 479. 480. Bernsdorf, Neues Univ.-Lex. der Tonkunst. Nachtr. I. S. 309 u. a. Wenn dasselbe richtig ist, so muß der „Musikdirektor Rose," der Spohr zu dem am 13. und 14. Okt. 1820 in Quedlinburg abgehaltenen Musikfest einlud — vgl. Spohrs Selbstbiogr. 1861. II. S. 111. 112 — ein anderer, vielleicht ein Sohn des vorstehenden gewesen sein.

[2]) Der mit deutschen Namen meist recht sonderbar umspringende Fétis hat Biogr. des Mus. VII. S. 311 den Namen „Rosembach", vielleicht nur als Druckfehler. Doch hat Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 423 denselben als „Rosenbach" gleich nachgeschrieben. Hier steht dann auch „1573" als Geburtsjahr, was wohl ebenfalls ein Druckfehler ist.

Digitized by Google

bis 1692) und Gotha. In letzterer Stadt endigten seine Lehrjahre und er bethätigte sich bereits als Accompagnist in der herzoglichen Hofkapelle, vertrat auch mehrfach den Hoforganisten Christian Friedrich Witt (vgl. den Art.) daselbst auf der Orgel. Unter dem 2. November 1693 erhielt Rosenbusch seine erste Anstellung als Organist zu Itzehoe in Holstein. Nachdem er diese Stelle während zwanzig Jahren inne gehabt hatte, wurde er am 11. Januar 1713 als Stadtorganist nach Glückstadt berufen, erhielt 1736 auch noch die Stelle eines Schloßorganisten daselbst und hatte beide Ämter noch 1740 (zur Zeit des Erscheinens von Mattheſons „Ehrenpforte") inne. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt geworden. — Mattheſon kannte von Rosenbusch zwei Sammlungen von Orgelchorälen und rühmt von denselben, daß „sie den Pachelbelschen sehr nahe kämen und außer der Gründlichkeit noch etwas Artiges und Schmackhaftes an sich hätten." Dieselben sind jedoch nicht weiter bekannt geworden und alle späteren Musikschriftsteller, die Rosenbusch erwähnen, wiederholen nur das Urteil Mattheſons, dem Ritter noch beifügt, daß Rosenbusch „die wärmere Pachelbel-thüringische Kunst nach dem Norden" gebracht habe.[1]) Im Druck ist von den zahlreichen Werken (Kirchenstücke, Orgel- und Klavierwerke) Rosenbuschs nichts erschienen.

Rosenmüller, Johann, ein bedeutender Tonsetzer aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der die Herüberbildung und Ausgestaltung der in Italien aufgekommenen konzertierenden Musikformen wesentlich gefördert hat. Über seine Lebensumstände ist bis jetzt nur wenig Sicheres und Bestimmtes erforscht. Er war ein Kursachse und mag, wie aus späteren Daten zu schließen ist, um 1615 geboren sein.[2]) Seinen Bildungsgang kennt man nicht; er ist aber vielleicht derselbe gewesen, wie der verschiedener seiner Landsleute, die als Chorschüler etwa in Dresden begannen, dann ihre Studien auf einer der höheren Schulen Sachsens (Pforta, Thomasschule?) fortsetzten, um sie auf der Leipziger Universität abzuschließen. 1647 treffen wir Rosenmüller als Kollaborator an der Thomasschule zu Leipzig, 1648 zugleich als Dirigenten eines Gesang- und Musikchores, von dem jedoch nicht gesagt wird, ob er aus Alumnen der Thomasschule oder aus Studenten der Universität bestand. War ersteres der Fall, so wäre also Rosenmüller schon von 1648 an als Stellvertreter des durch körperliche Leiden an regelmäßiger Amtsthätigkeit gehinderten Thomaskantors Tobias Michael (vgl. den Art.) thätig gewesen. Dann dürfte wohl auch ein gut Teil der Anerkennung, welche Heinrich Schütz in der Widmung seiner „Musicalia ad Chorum sacrum" von 1648 den damaligen Leistungen des Thomanerchors gezollt hat, für Rosenmüller in Anspruch zu nehmen sein. Er ver-

[1]) Vgl. Mattheſon, Ehrenpforte 1740. S. 294. 295. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 695. Gerber, Altes Lex. II. S. 322. 323. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 150. 151.

[2]) Sein Freund und wohl auch Studiengenosse Joh. Georg Albinus war 1624 geboren und bezog 1645 die Universität Leipzig.

Digitized by Google

trat auch noch in anderer Hinsicht den Thomaskantor, indem er Gelegenheitsgesänge fertigte, die bei Begräbnissen und Hochzeiten namhafter Persönlichkeiten von demselben erwartet wurden.[1]) So schien Rosenmüller die Nachfolge in der ansehnlichen Stelle ziemlich sicher zu sein, als ein schlimmes Vorkommnis dazwischen trat: er kam um 1655[2]) „um einer heßlichen Sünde willen contra sextum“ in Verdacht und Verhaft, fand aber Mittel und Wege nach Hamburg zu entfliehen. Ein Gnadengesuch,[3]) das er von Hamburg aus an den Kurfürsten Johann Georg I. († 8. Oktober 1656) richtete, hatte keinen Erfolg, und so ging er, weil er sich in Hamburg nicht sicher fühlte, oder kein Unterkommen finden konnte, nach Italien. Hier lebte er viele Jahre in Venedig, bildete sich im Verkehr mit Musikern wie Rovetta, Legrenzi und Ziani im Sinne der dortigen Tonschule und kam als Lehrer „in Aestim“, so daß auch deutsche Musiker ihn aufsuchten, um bei ihm zu lernen. Noch 1672 studierte Johann Philipp Krieger (vgl. den Art.) bei ihm in Venedig;[4]) bald darauf aber scheint Rosenmüller einer Berufung als Kapellmeister nach Wolfenbüttel gefolgt zu sein,[5]) hier verbrachte er dann im Genuß allgemeiner Hochachtung die letzten Jahre seines Lebens und starb 1685, oder wie andere wollen 1682.[6]) — Rosenmüller, der Musiker, war ein bedeutendes Talent, dem in Italien namentlich der Sinn für größere Formen aufgegangen war, als sie die deutschen Kleinhandwerker seiner Zeit in der älteren geistlichen Arie pflegten. Er wußte den Textinhalt seiner „Kernsprüche“, Psalmen, Messen u. s. w. in seiner Tiefe zu erfassen und ihn mit trefflicher Technik zu abgerundeten Tonbildern zu gestalten, denen ein bemerkenswerter Zug nach dem Großen und Vollen, nach freier oratorischer Musik eigen ist.[7]) Mit Erfolg hat er neben den besten seiner Zeitgenossen, einem

[1]) Dieser Sitte verdankt die evangelische Kirche Rosenmüllers Melodie und Tonsatz zu „Welt ade, ich bin dein müde“. 1649 (vgl. den Art.), und, wie es scheint, auch das Lied „Alle Menschen müssen sterben.“ 1652. Vgl. bezüglich der Autorschaft dieses Liedes Fischer, Kirchenlieder-Lex. Suppl. I. S. 10. 11 und Blätter für Hymnol. 1884. S. 55 ff.

[2]) Unter dem 29. Mai 1654 widmete er dem Rat zu Görlitz ein Werk „Studentenmusik“; er stand also damals noch in Ehren.

[3]) Diesem Gnadengesuch soll er, wie die übrigens gänzlich unsichere Tradition will, das Lied und die Melodie „Straf mich nicht in deinem Zorn“ (vgl. den Art.) beigelegt haben.

[4]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 346. Gerber, Neues Lex. III. S. 919.

[5]) v. Winterfeld, Evang. Kirchengesf. II. S. 242 weiß nicht, ob ihn Herzog August, oder Herzog Anton Ulrich berufen habe. Allein da ersterer 1666 gestorben ist, so kann ihn, da er 1672 noch in Venedig war, nur Herzog Anton Ulrich, der bekannte Kirchenliederdichter, dem Rosenmüller 1682 auch ein Sonatenwerk widmete, berufen haben.

[6]) Aus einer Andeutung bei Dr. Joachim Meyer, Der anmaßliche Hamburgische Criticus sine crisi. 1728. S. 26 scheint hervorzugehen, daß er 1685 noch am Leben war.

[7]) Mattheson, Vollk. Kapellmeister. 1739. S. 84 rühmt besonders seine Kirchensonaten, d. h. die bereits breiter ausgesponnenen instrumentalen Einleitungssätze seiner Stücke, als „kräftig und tonreich“. Vgl. auch v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 241—249. v. Dommer, Handb. der Musik-Gesch. 1868. S. 325 u. S. 415.

Digitized by Google

Hammerschmidt, Jakob Prätorius u. a., auf dem von Heinrich Schütz gelegten Grund der neuen Musikweise weiter gebaut. An gedruckten Werken Rosenmüllers sind hier nur anzuführen:

Kernsprüche, Mehrentheils aus heiliger Schrifft Altes und Neues Testaments, theils auch aus etlichen alten Kirchenlehrern genommen, und in die Music mit 3. 4. 5. 6 und 7 Stimmen samt ihrem Basso continuo, auff unterschiedliche Arten, mit und ohne Violen gesetzet ꝛc. Leipzig, in Verlegung des Autoris, gedruckt bey Friedr. Lankischen sel. Erben. 1648. 4°. 20 Nrn. — Andere Kernsprüche ꝛc. (wie oben). Auff Kosten Zach. Hertels, Buchführers in Hamburg, gedruckt in Leipzig mit Friedr. Lanckischen Schriften. 1652. 4°. 20 Nrn. — Bezüglich der Choralmelodien, welche von Rosenmüller herrühren, oder ihm zugeschrieben werden, wurde bereits auf die betreffenden Artikel verwiesen.

Rösler, Ernst Friedrich, ein Orgelvirtuose aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, war am 26. März 1748 zu Rastenberg im Weimarischen geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Weimar und war zugleich in der Musik ein Schüler des dortigen Kapellmeisters Wolf. Nachmals wurde er Organist zu Plauen im Voigtland und 1784 treffen wir ihn als reisenden Orgelvirtuosen zu Weimar, wo er sich „in allen Stilen aufs meisterhafteste hören ließ." 1789 erntete er in Kopenhagen hohen Ruhm, und 1798 legte er seine Stelle in Plauen nieder, um nach London zu gehen. Auf der Reise dahin gab er am 23. Januar 1799 ein Orgelkonzert zu Sondershausen und hier hörte ihn Gerber, der zwar seiner Technik alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, aber auch bemängelt, daß er sich in keinem Satze an eine festgesetzte Anzahl von Stimmen und nur in den Zwischenspielen an sein Thema band, sowie daß er ein Trio zwar mit Geschmack, aber auch mit auffallenden Rosalien ausführte. Außerdem wünscht ihm Gerber noch, daß „eine gute Lebensordnung ihn noch lange bei Kräften erhalten" möge, woraus zu schließen ist, daß es in diesem Punkt bei Rösler gefehlt habe.[1]) Nachher ist er verschollen.

Rost, Dr. Friedrich Wilhelm Ehrenfried, Rektor der Thomasschule zu Leipzig, war am 11. April 1768 zu Bautzen geboren. Von 1794 an stand er der Schule zu Plauen als Rektor vor und seit 1800 bekleidete er die Rektorstelle an der Thomasschule zu Leipzig, wo er zugleich außerordentlicher Professor der Philosophie an der Universität war. Er starb zu Leipzig am 12. Februar 1835, 67 Jahre alt. Von ihm sind anzuführen:

---

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. III. S. 899. Im Alten Lex. II. S. 311 führt Gerber einen „Rösling" an, der „1786 durch verschiedene Trios, Choräle mit Veränderungen und andere Sachen für die Orgel im Mskr. in der Westphalschen Musikniederlage zu Hamburg als Komponist bekannt" wurde, und meint, es werde dies „vielleicht Ernst Friedr. Rösler" sein. — Außerdem verzeichnet er noch nach Cramers Magazin. Bd. II. S. 220 ein „Vollständiges leicht beziffertes Choralbuch, zum Besten angehender Orgelspieler, 1785" von Rösler als gedruckt erschienen; dasselbe ist jedoch nicht weiter bekannt geworden.

Digitized by Google

1. die beiden lateiniſchen Schulreden: „Oratio ad renovandum Sethi Calvisii memoriam.“ 1805, und „Oratio ad inaugurandum scholae cantorem die XXX April. A. Chr. 1817 recitada;“ [1]) 2. die Schrift: „Was hat die Leipziger Thomasſchule für die Reformation gethan?“ Leipzig, 1817. Wilh. Staritz. 66 S. 4°. (Hier S. 10—24 die Biographie Georg Rhaus, und S. 44—60 ein Verzeichnis der Schriften, die dieſer als Autor und Verleger veröffentlicht hat.)

Roſt (Rosthius), Nikolaus, war um 1550—1560 zu Weimar geboren und diente zuerſt zu Altenburg, dann zu Weimar als Muſikus. 1580 war er Mitglied der kurfürſtlichen Kapelle zu Heidelberg und 1590 und 1591 treffen wir ihn als „Erbachiſchen Muſicus und der Schulen des Orts (Erbach im Odenwald) Moderatori.“ [2]) Doch muß er neben dem Muſiker und Schulmeiſter auch noch Theologe geweſen ſein, denn um 1614 war er Paſtor zu Kosmenz in der Diöceſe Altenburg, [3]) wie aus dem Titel ſeiner „Cantiones selectae“ hervorgeht. Außer einer „11ſtimmigen lateiniſchen und deutſchen Paſſion,“ die Walther anführt, ohne daß ſie weiter noch bekannt wäre (auch Kade nennt ſie nicht), ſind folgende Werke von Roſt anzuführen:

1. Dreyßig fröliche newe teutſche Geſänge zum theil geiſtlich, zum theil auch ſonſt kurtzweilig mit vier, fünff vnd ſechs Stimmen. Frankfurt 1583. qu. 4°. — 2. Cantiones selectissimae, vulgo Motectae appellatae, fontibus ex Sionis derivatae, et in lucem sex octoque vocum concentu productae, a Nicolao Rosthio, olim in inclytis aulis elect. Heidelbergensi, Aldenburgensi et Vinariensi musico insigni, nunc Cosmensium Pastore, in Dioecesi Altenburgensi. Gerae ad Elystrum, impensis Joannis Spiessii. Anno 1614. 4°. 17 Nrn. enthaltend.

Roßadern nennen die Orgelbauer die Sehnen oder Flechſen von Pferde- event. auch Hirſchfüßen, welche ſie als Scharniere oder Gelenke zur beweglichen Verbindung der Seiten- und Querfaltenbretter des Diagonal- und Parallelbalges der Orgel mit deſſen Unter- und Oberplatte verwenden. Man ſtellte und ſtellt dieſe Gelenke aus verſchiedenem Material her: aus Eiſen- oder Meſſingbändern, aus Riemen von Pferdehaut, aus Flachs- und Hanfſchnüren, oder Kordeln, hält aber allgemein Pferdeſehnen für das dauerhafteſte Material. [4]) Dieſe werden von allen

[1]) Nach Fétis, Biogr. des Mus. VII. S. 330, dem auch Mendel-Reißmanns Muſik. Konverſ.-Lex. VIII. S. 437 folgt, wäre dieſe letztere Rede „pour l'installation du cantor Jean-Godefroid Schicht“ gehalten worden. Das iſt nicht möglich, da Schicht ſchon ſeit 1810 Kantor der Thomasſchule war, wie Fétis, a. a. O. S. 456 und Mendel-Reißmann, a. a. O. IX. S. 102 ſelbſt angeben.

[2]) Hier war Joh. Georg Schott (vgl. den Art.) ſein Schüler; vgl. deſſen Dedikation zu ſeinem Geſangbuch von 1608 bei v. Lucher, Schatz II. S. 327.

[3]) Vgl. Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 534. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 55. 56.

[4]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 42: „Roßadern ſind zum Halten beſſer als das gemeine Leder, welches bald reißet und den Wind durchläßt.“ Töpfer, Orgelbau 1855. I.

Digitized by Google

fettigen Bestandteilen gereinigt, gut ausgetrocknet und ausgelaugt und dann verwendet, oder aber sie werden auch noch so lange geklopft und gerieben, bis sie faserig geworden sind, worauf man sie wieder zusammendreht und so erst verarbeitet.[1]) Stücke von entsprechender Länge werden mit dem einen Ende z. B. in ein Loch der Unterplatte des Balges, mit dem andern in das entsprechende Loch des mit der Unterplatte zu verbindenden Faltenbrettes gesteckt und mittelst in Leim getauchter hölzerner Nägel eingenagelt;[2]) so rings um den Balg in nicht zu großen Entfernungen — es werden 5—10—15 cm angegeben. Wenn statt der Flechsen Flachs- oder Hanfschnüre genommen werden, so verlangt Töpfer, daß dieselben aus einer möglichst großen Zahl feiner Bindfaden zusammengedreht, nicht zu fest und unbiegsam sein, und an Dicke der Größe des Balges genau entsprechen, also bei z. B. 2,6 m Balglänge c. 11 mm Durchmesser haben sollen.

Roth (Rothius), Martin, ein deutscher Kirchentonsetzer aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen bis jetzt nichts Näheres bekannt ist. Er ist einer der mit den zahlreichsten Stücken vertretenen Komponisten in dem Florilegium Portense, 2ter Teil 1621, dem bekannten und bedeutenden Sammelwerke des Erhard Bodenschatz (vgl. den Art.), kommt dagegen im ersten Teil desselben Werkes von 1603 auch im Promptuarium musicum von Schadäus 1611 noch nicht vor. Die 16 Stücke Roths zu 7 und 8 Stimmen über teils deutsche, teils lateinische Texte bei Bodenschatz sind:

II. Nr. 1. Allein zu dir, Herr Jesu Christ. 8 voc. — Nr. 4. Benedicat te Deus Israel. 8 voc. — Nr. 7. Congregati sunt. 8 voc. — Nr. 11. Dominus regnavit. 8 voc. — Nr. 12. Der Herr wird dich segnen. 8 voc. — Nr. 31. Ich habs gewagt und zugesagt. 8 voc. — Nr. 32. In Domino gaudebimus. 8 voc. — Nr. 36. Lieblich und schön sein ist nichts. 7 voc. — Nr. 42. Non est bonum hominem esse. 8 voc. — Nr. 44. Populi omnes jubilate. 8 voc. — Nr. 51. Si quis diliget me. 8 voc. — Nr. 52. Surge propera amica mea. 8 voc. — Nr. 60. Veni in hortum meum. 8 voc. — I. Nr. 86. Non auferetur sceptrum. 7 voc. (1618). — Nr. 95. Ponam inimicitias inter te. 8 voc. — Nr. 105. Singet dem Herrn ein neues Lied. 8 voc.[3])

2. § 805. 806. S. 563—565 spricht nur von Schnuren, dagegen erklärt Heinrich, Orgelbaulehre. 1861. S. 4: „wenn Orgelbauer statt Roßflechsen nur Bindfaden nehmen, so ist das zu verwerfen;" Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 4. Ausg. 1887. S. 18. 19 erwähnt Roßflechsen und Messingbänder. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 510. 511 aber Roßflechsen und Kordeln.

[1]) Vgl. Schlimbach, Über die Struktur ꝛc. der Orgel. 1800 (1825). S. 3. 4. Seidel, a. a. O. 1. Ausg. 1843. S. 23.

[2]) Nach Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 339 soll „der Revisor auch nachfragen, ob die Roßflechsen eingebohrt oder nur aufgeleimt sind" — also muß letzteres auch vorkommen.

[3]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 819. 820. Grove, Dict. of Music. 1879. I. S. 253. 254.

Digitized by Google

Rothe, Johann Chriſtoph, war 1653 zu Roßwein im Meißniſchen geboren und erlangte ſeine Bildung als Sänger und Violiniſt bei ſeinem Vater, der dort Kantor war. Nachmals kam er als Falſettiſt und Geiger in die Kapelle zu Koburg und von da 1693 als Kammerdiener und Kammermuſikus in die Dienſte des Fürſten von Schwarzburg zu Sondershauſen. Hier ſtarb er 1720 und hinterließ „mehrere beträchtliche geiſtliche Werke, als Paſſionen, Oſterſtücke u. ſ. w., welche er für die dortige Kapelle geſetzt und mit derſelben aufgeführt hatte." Eines dieſer Stücke, eine Matthäuspaſſion im Stile der älteren deutſchen Kirchenkantate, iſt als Autograph in der Bibliothek der fürſtlichen Schloßkapelle zu Sondershauſen noch vorhanden.[1])

Rothenburger, Konrad, im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts „ein fürnehmer Orgelmacher, der Geburt aus Nürnberg, eines Bäckers Sohn, welcher das große Werk im Stift Bamberg und das Werk zun Barfüßern in Nürnberg Anno 1475 gemacht hat: iſt aber eben bei ſolcher Art und disposition der Clavir und Pfeiffwerken geblieben — nämlich bei einem Umfang des Pedals von A bis a, und des Manuals von ♮c bis f³ —, bis Anno 1493, ſind ohngefähr 18 Jahr hernacher, gedachter Konradus Rotenb. das vorgedachte Werk im Stift Bamberg, welches auch nur im ♮ ſeinen Anfang gehabt, vergrößert und angefangen unter ſich mehr Claves und dieſelben kleiner zu machen; alſo:

B cis dis fis gis b
F G A ♮c d e f g a

Im Diskant aber alſo:

B cis dis fis fisfis
F G A ♮c d e f etc. bis ins gg aa.

Hat zuvor auch nur acht Bälge gehabt, aber in der renovation mit 18 Bälgen, ſo 10 Spannen lang und 3 Spannen breit geweſen, beleget."[2]) Rothenburger war 1443 zu Nürnberg geboren und ſtarb daſelbſt 1508 als ein Mann, der in ſeinem Fach in beſonderen „Beruf und Preis kommen" war.

Rötſcher, Johann Friedrich, von dem im zweiten Teil des Kühnauſchen Choralbuchs drei Choralmelodien ſtehen, war „Muſikdirektor zu Altſtädt in Thü-

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 330—332. Spitta, Bach II. S. 320. — Von zwei Söhnen Rothes machte ſich der eine, Johann Ernſt Rothe, geb. 27. Aug. 1688 zu Koburg, geſt. 20. Aug. 1774 zu Sondershauſen als Opernſänger (Baſſiſt), der zweite, Auguſt Friedrich Rothe, geb. 4. Febr. 1696, geſt. 4. Juli 1784 zu Sondershauſen, als Violinſpieler einen Namen.

[2]) So berichtet Prätorius, Synt. mus. II. S. 111 über dieſen alten Orgelbauer und einige ſeiner Werke. Er ſchreibt den Namen „Rotenburger", worin ihm Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 534 und Gerber, Altes Lex. II. S. 329. 330 gefolgt ſind. Fétis, Biogr. des Mus. VII. S. 330 und Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 440 haben „Rotenburger", Sponſel, Orgelhiſtorie. 1771. S. 76 aber „Rothenburger".

Digitized by Google

ringen" (d. h. zu Allstedt a. d. Rohme, einer zu Sachsen-Weimar gehörigen Exklave in der Provinz Sachsen). Außer dieser Angabe Kühnaus, die auch Gerber, Altes Lex. II. S. 811. 812 allein wiederholt, ist von dessen Lebensumständen nichts weiter bekannt, da ihn die sämtlichen späteren Lexika mit Stillschweigen übergehen. Die drei Melodien von ihm sind:

1. Kühnau, Ch.-B. II. 1790, Nr. 16. S. 16: „Jesus unser Trost und Leben" 1786. F-dur, a a b c f g a g f; auch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 804. S. 360, und Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. II. Nr. 906. S. 719. — 2. Das. Nr. 35. S. 35: „Dich, Herr Jesu Christ, mein Hort" 1770. D-moll, a a d a b g a; auch bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 813. S. 363. — 3. Das. Nr. 224. S. 249: „Wer ist dort an ein Kreuz gehangen" 1784. F-dur, f f g a c d c b a.

Röver, Johann Heinrich, Orgelbauer zu Stade, ist am 2. Januar 1812 zu Bramstedt bei Bremerhaven geboren. Von 1827 an erlernte er die Tischlerei und später arbeitete er von 1848—1850 bei dem Orgelbaumeister Tappe zu Verden. Sein eigenes Orgelbaugeschäft begann er 1856 in Beverstedt bei Bremerhaven und verlegte es 1862 nach Stade, wo er es seitdem in tüchtiger Weise und unter aufmerksamer Berücksichtigung der im Orgelbau hervortretenden Neuerungen — er baute schon 1849 eine mechanische Kastenwindlade und machte als einer der ersten Orgelbauer in Deutschland Versuche mit der Röhrenpneumatik — betrieben hat. Sein Geschäftskreis ist die Umgegend von Stade und Bremen, wo die folgenden Werke von ihm stehen:

1. Die Orgel zu Assel bei Stade. 18 kl. Stn. 1859. — 2. Die Orgel zu Debstedt bei Bremerhaven. 16 kl. Stn. 1861. — 3. Die Orgel zu Ahlerstedt. 16 kl. Stn. 1863. — 4. Die Orgel zu Ahausen. 16 kl. Stn. 1864. — 5. Die Orgel der Andreaskirche zu Verden. 18 kl. Stn. 1866. — 6. Die Orgel der Katharinenkirche zu Nienburg a. W. 17 kl. Stn. 1870. — 7. Die Orgel zu Lilienthal bei Bremen. 28 kl. Stn. 1875. — 8. Die Orgel zu Hanstedt bei Bremen. 16 kl. Stn. 1881. — 9. Die Orgel zu Neukloster bei Stade. 16 kl. Stn. 1883. — 10. Die Orgel zu Oberndorf bei Stade. 26 kl. Stn. 1886.

Sein Sohn:

Röver, Ernst, ist am 3. September 1857 zu Beverstedt geboren. Er widmete sich dem Orgelbau in der Werkstätte des Vaters und arbeitete mit diesem, bis er im Juli 1884 das bekannte Orgelbaugeschäft von Reubke & Sohn (vgl. den Art.) zu Hausneindorf bei Quedlinburg übernahm, das er seitdem in anerkannt tüchtiger Weise betreibt. Von ihm sind an Erfindungen und Neueinrichtungen im Orgelbau bis jetzt bekannt geworden: 1. eine Transmission mittelst Koppel (vgl. den Art. „Transmission"); 2. eine pneumatische Kombinationsvorrichtung; 3. eine pneumatische Kastenlade (vgl. den Art. „Windlade"); 4. eine Registerklaviatur (vgl. den Art. „Register, Register-

Digitized by Google

züge, Registratur"). Die Werke des jüngeren Röver, in denen er diese Erfindungen teilweise verwertet hat, sind:

1. Die Orgel zu St. Gertrud in Hamburg. 46 kl. Stn. 3 Man. 1885. — 2. Die Orgel der Jakobikirche zu Kiel. 27 kl. Stn. 2 Man. 1886. — 3. Die Orgel zu Döse bei Kuxhaven. 18 kl. Stn. 1886. — 4. Die Orgel zu Neinstedt am Harz. 17 kl. Stn. 1887. — 5. Die Orgel zu Warnstedt am Harz. 15 kl. Stn. 1887. — 6. Die Orgel zu Hohenleipisch. 14 kl. Stn. 1887. — 7. Die Orgel in der Diakonissenanstalt zu Altona. 16 kl. Stn. 1888. — 8. Die Orgel zu St. Benedicti in Quedlinburg. 56 kl. Stn. 3 Man. Ped. 1888. — 9. Die Orgel zu Sterbseitz. 18 kl. Stn. 1888. — 10. Die Orgel zu Nordleda. 20 kl. Stn. 1889. — 11. Die Orgel zu Aschersleben. 17 kl. Stn. 1889. — 12. Die Orgel zu Alsterdorf bei Hamburg. 18 kl. Stn. 1889. — 13. Die Orgel zu St. Georg in Hamburg. 66 kl. Stn. 3 Man. Ped. 9 Verkoppelungen. 1889. — 14. Die Orgel zu Berßel am Harz. 19 kl. Stn. 1889. — 15. Die Orgel zu St. Nikolai in Hamburg. 100 kl. Stn. 11 Verkoppelungen. 32′ Principal im Prospekt (ist seit 1889 im Bau).

Rubert, Johann Martin, Organist zu Stralsund, war 1615[1]) zu Nürnberg geboren und daselbst unter besonderer Begünstigung des Rates der Stadt so erzogen worden, daß er schon frühe „den Grund zu seinem nachmals erlangten Ruhm legen konnte." Nachmals lebte er längere Zeit zu Hamburg und Leipzig, bildete sich zu „einem der würdigsten Künstler und Komponisten" aus, und erwarb sich bei den Besten seiner Zeit einen geachteten Namen. Um 1640 erhielt er die Berufung als Organist an die Nikolaikirche zu Stralsund, und diese Stelle bekleidete er dann sein ganzes Leben lang, auch hier sich solcher Achtung erfreuend, daß erzählt wird, „die Vornehmsten der Stadt besuchten ihn im Sommer öfters in seinem Garten, um sich an seiner Kunst zu ergötzen." Etliche 60 Jahre alt starb er zu Stralsund gegen 1680. — Über Ruberts Art und Kunst auf der Orgel sind Dokumente nicht mehr vorhanden; spätere Schriftsteller urteilten sehr günstig darüber. Zwar wenn Johann Rist, der Rubert, wie viele andere berühmte und unberühmte Zeitgenossen angesungen hat, ihn „den fürtrefflichen und kunsterfahrnen Musensohn" und „berühmten Organisten" nennt, so will dies bei der bekannten Weise Rists, den Mund zum schmeichelnden Lobe möglichst voll zu nehmen, wenig besagen. Dagegen giebt uns Mattheson faßbarere Andeutungen. Er vergleicht Rubert mit seinem gleichzeitigen Kollegen, dem Organisten Daniel Schröder an der Marienkirche zu Stralsund, und kommt dabei zu dem Resultat: „Schröders Setzart war lieblicher als Ruberts Stil; dieser hingegen hatte mehr Ernst und Schwere. Der eine erweckt Lust und

[1]) Dies ist die traditionelle Angabe seines Geburtsjahres; v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. XIX u. XX hat ein Bildnis von R. gefunden mit der Umschrift: „Aet. 49. Anno 1663" und schließt daher ohne weiteres: „er war also 1614 geboren." Allein so ganz sicher ist dies doch nicht: es fragt sich, ob R. im Jahr 1663 sein 49. Lebensjahr angetreten oder aber erfüllt hat.

Digitized by Google

Vergnügen„ der andere Aufmerksamkeit und Andacht." Des weiteren charakterisiert er Rubert dann noch: „seine Schreibart ist mehr hart und ernsthaft, als einnehmend und lieblich, wie an den von ihm angebrachten, aber nicht sattsam verdeckten und vergüteten unharmonischen Querständen zu bemerken. Hieran mag sein gallreiches Temperament, welches sich manchesmal bei ihm soll hervorgethan haben, unter andern Ursachen, auch schuld gewesen sein. Demungeachtet hat er doch öfters eine sanguinische, wohlfließende Bewegung in Verfertigung seiner Sachen soweit spüren lassen, daß dieselbe bei vielen Liebhabern der damahligen Musik ungemeinen Beifall gefunden."[1]) Von drei noch bekannten Musikwerken Ruberts ist hier nur eines, die „Musicalische Seelen-Erquickung" anzuführen (die beiden andern sind: „Weltliche musikalische Arien". 1647, und „Sinfonien, Scherzi ꝛc. von zwei Violinen und Generalbaß." 1650). Die 12 Stücke dieses Werkes gehören der Gattung der älteren deutschen Kirchenkantate an, mit ihrer Mischung von Bibelwort und Liedstrophen in konzertmäßiger und älterer Arienform, ein- und mehrstimmig mit Instrumentalbegleitung. Der Titel lautet:

> Musicalische Seelen-Erquickung, Auß Hochgelahrter Männer Predigten entlehnt, und mit 1. 2. 3. 4 Vocal-Stimmen, und 2. 3. 4. 5. 6 Instrumenten, nebst dem Bassus continuus auf besondere Dialogen-Arth gesetzet, Von Johann Martin Rubert von Nürnberg, Musico und bestaltem Organisten der Haupt-Kirchen S. Nicolai in Stralsund. Stralsund, In Verlegung des Autoris, Gedruckt daselbst durch Joachim Reumann, Im Jahre 1664. 4°. — Zwei Melodien von Rubert: „In dieser Morgenstund will ich dich loben" (vgl. den Art.) und „Nun laßt uns Gottes Güte" (vgl. den Art.) finden sich in Joh. Flitners Suscitabulum musicum. Greifswald 1661. Nr. 5 und Nr. 12.

Rückpositiv. Rückwerk nennt man eine besondere Abteilung in größeren älteren Orgeln, weil dieselbe hinter dem Rücken des Organisten an der Brüstung des Orgelchores aufgestellt oder in diese Brüstung hineingebaut ist. Das Rückpositiv stellt seinem Stimmeninhalt und seinem Prospekt nach eine Wiederholung der Hauptorgel in kleinerem Maßstab dar, und seine Traktur und Registratur sind unter dem Fußboden weg nach dem Klaviaturschrank geführt, in welchem dem Rückpositiv gewöhnlich das untere Manual („Unterwerk") zugehört. Die Aufstellungsweise dieser Orgelabteilung ist wohl davon herzuleiten, daß man das ehmals selbständige Positiv (vgl. den Art.) mit der Orgel verbinden wollte, ohne es doch in das Gehäuse der Hauptorgel, in dem jede Abteilung schon ihren traditionell feststehenden Platz hatte, hinein zu stellen. Und wie das selbständige Positiv hauptsächlich zur Begleitung des Gesanges verwendet wurde, so blieb auch dem Rückpositiv der Orgel

---

[1]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 299. 300 und S. 319. Rist, Neuer Teutscher Parnaß. 1652. S. 146. 147. Gerber, Altes Lex. II. S. 345. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 463—466. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 146.

Digitized by Google

dieſe Beſtimmung.[1]) Daraus erklärt ſich zugleich die Beſetzung des Rückpoſitivs mit nur wenigen achtfüßigen Grundſtimmen, die im Geſangchor ſchon vorhanden waren, und dafür mit um ſo mehr kleineren Füll- und Verſtärkungs- und vielfach auch Schreiſtimmen. Gerade dieſe Beſetzung aber hat man dem Rückpoſitiv hauptſächlich zum Vorwurf gemacht und es darum faſt vollſtändig beſeitigt. Dem alten Michael Prätorius lag es noch ſehr am Herzen; der Magiſter Adlung, dem es „was Garſtiges" war, hat es bei jeder Gelegenheit, da er darauf zu ſprechen kam, aus der Orgel weggewieſen, dagegen Joh. Friedr. Agricola, wohl in Erinnerung an die Anſicht ſeines Meiſters Bach, der das Rückpoſitiv zur Begleitung ſeiner Kirchenmuſiken wohl zu ſchätzen wußte, ebenſo oft für deſſen Beibehaltung geſprochen.[2]) Bei neuen Orgelwerken der Gegenwart iſt das Rückpoſitiv nur da noch beibehalten, wo man, wie in der Marienkirche zu Lübeck und im Dom zu Riga, den alten Proſpekt erhalten wollte; in der Thomaskirche zu Berlin z. B. iſt es aber auch neu wieder geſetzt und im Intereſſe der Begleitung des Chorgeſanges ſo aufgeſtellt worden, daß ein ziemlich großer Chor zwiſchen ihm und der Hauptorgel Platz findet.[3])

Rudolph, Chriſtian Friedrich, war 1804 zu Gispersleben bei Erfurt geboren und von Michael Gotth. Fiſcher in Erfurt zu einem tüchtigen Orgelſpieler gebildet worden. Er wurde nachher Organiſt an der Hauptkirche zu St. Wenzel in Naumburg, ſtarb aber hier ſchon am 2. Oktober 1829. Orgelſtücke von ihm ſtehen namentlich in Sammlungen Körners, auch noch in ſolchen der Gegenwart.[4])

Rudolph, Hermann, Muſikoberlehrer am Seminar zu Roſſen, iſt am 12. Oktober 1824 zu Nikolai-Chemnitz geboren. Er beſuchte das Seminar zu Freiberg und war daſelbſt Schüler A. F. Anackers in der Muſik. Dieſem ſeinem trefflichen Lehrer wurde er nach Abſolvierung des Seminarkurſus zur Unterſtützung beim Muſikunterricht adjungiert, und als Anacker ſtarb (21. Aug. 1854), rückte Rudolph in ſeine Stelle vor. Später wurde das Freiberger Seminar nach Roſſen verlegt

[1]) Die Engländer nennen daher diejenige Abteilung ihrer Orgeln, welche dem Rückpoſitiv entſpricht, noch heute allgemein „Choir-Organ", obwohl dieſelbe gewöhnlich nicht mehr als Rückpoſitiv aufgeſtellt wird.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. Sciagr. Tab. II, wo er für das Rückpoſitiv eine eigene kleine Abbildung hat ſtechen laſſen und auf dem für dieſelbe reſervierten Platz am Hauptproſpekt ſorglich beiſchreibt: „allhier muß das Rückpoſitiefflein angekleiſtert werden." Adlung, Mus. mech. org. I. S. 20 u. 179. II. S. 8. 19. 22.

[3]) Der damalige Kantor und Organiſt an der genannten Kirche, Reinhold Succo (vgl. den Art.) hat dieſe Einrichtung veranlaßt und ſich in der Allg. muſik. Ztg. 1869. Nr. 9. S. 69. 70 in eingehender Weiſe darüber ausgeſprochen.

[4]) Wir führen beiſpielsweiſe an: Reichardt, Präludienbuch 1883. Nr. 157. S. 112. Reinbrecht, Präludienbuch II. Nr. 15. S. 10. Nr. 65. S. 37. Palme, Der angehende Organiſt. I. Nr. 51. S. 33.

Digitized by Google

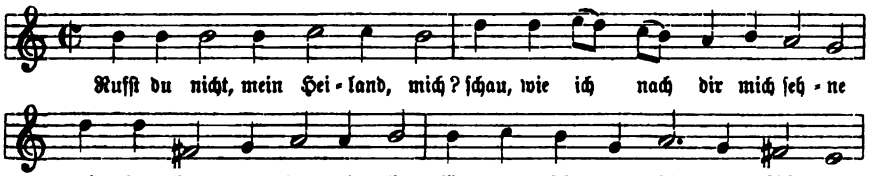
und Rudolph siedelte mit dahin über. In langjähriger Thätigkeit hat er sich als Lehrer, Orgel- und Klavierspieler, sowie als Dirigent zahlreicher Musikaufführungen einen geachteten Namen erworben. Jetzt ist er im Begriff in den Ruhestand zu treten. — Von ihm erschienen:

1. Choralbuch. 130 nach Hiller in Partitur gesetzte Choräle, die Litanei und Responsorien. Freiberg, 1853. Wolf. 4°. Eine zweite Ausg. erschien als „Choralbuch für höhere Lehranstalten, insbesondere für Seminarien." Döbeln, Schmidt. — 2. 43 dreistimmige Choräle. Magdeb., Heinrichshofen. — 3. 6 drei- und vierstimmige geistliche Gesänge für Alt-, Tenor- und Baßstimmen. Dresden, Näumann. 8°.

Ruetz, Kaspar, Kantor am Katharineum zu Lübeck, war am 21. März 1708 zu Wismar im Mecklenburgischen geboren. Sein Vater, ein Schüler Buxtehudes, war Organist und Lehrer am Waisenhaus daselbst. Der Sohn erhielt Unterricht in der Musik vom Stadtmusikus Wilken und dem Organisten Hölken; 1728 studierte er Theologie zu Jena und lebte von 1730 an längere Zeit als Hauslehrer zu Hamburg. Am 26. April 1737 erhielt er die oben genannte Stelle zu Lübeck, die er dann sein ganzes Leben lang inne hatte und auf der er sich solches Ansehen erwarb, daß von ihm bezeugt wird: „man kann mit Grund der Wahrheit sagen, daß er den gelehrtesten Cantoribus, die Lübeck jemahls gehabt, beyzuzehlen sei." Er starb am 21. Dezember 1755 im Nachmittagsgottesdienst der Marienkirche vom Schlage gerührt.[1]) — Von ihm sind die folgenden, nach Forkels Urteil „sehr gründlichen" Schriften über Kirchenmusik zu verzeichnen:

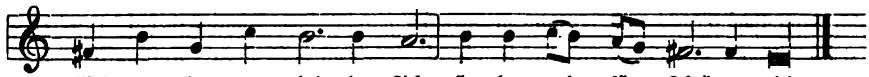
1. Widerlegte Vorurteile vom Ursprung der Kirchenmusik ꝛc. Lübeck 1750. Jonas Schmidt. 8 Bog. 8°. — 2. Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik ꝛc. Das. 1752. P. Bockmann. 11 Bog. 8°. — 3. Widerlegte Vorurteile von der Wirkung der Kirchenmusik und den dazu erforderlichen Unkosten ꝛc. Rostock und Wismar. 1753. 11 Bog. 8°. — Auch ein Musikwerk „Cantiones sacrae". 1745 von ihm wird noch genannt.

Rufst du nicht, o Heiland, mich, Choral. Diesem Liede eines unbekannten Verfassers gab Peter Sohren in der Frankfurter Ausgabe der Praxis piet. melica. 1676 die folgende eigene Melodie bei:



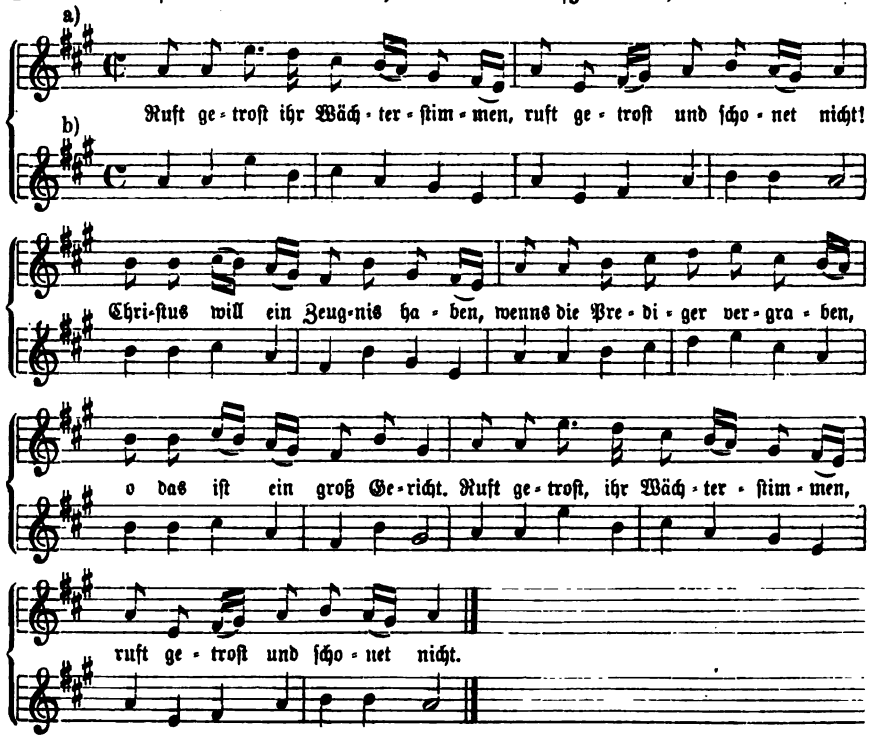
[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. 1790. S. 348—350. Forkel, Allg. Lit. der Musik. 1792. S. 158 (hier wohl als Druckfehler der Name „Runtz" geschrieben). Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 461. Stiehl, Lübeckisches Tonkünstler-Lex. 1887. S. 15.

Digitized by Google



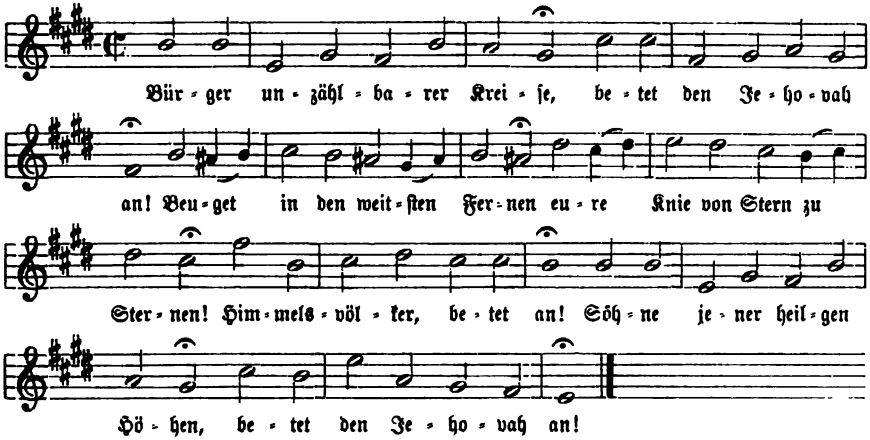
Dieſelbe wurde in der Praxis bis 1700 fortgepflanzt und vom Erfinder auch in ſeinen Muſik. Vorſchmack. 1683. Nr. 1000. S. 1276 aufgenommen; weiteren Eingang hat ſie nicht gefunden und König 1738 verwies das Lied auf die Melodien des Versmaßes „Meinen Jeſum laß ich nicht."

Ruft getroſt, ihr Wächterſtimmen, Choral. Für dieſes Lied wird allgemein „Goßners Sammlung" geiſtlicher Lieder als Quelle genannt und auch ſeine erſte eigene Melodie führt Zahn, Melodien III. Nr. 4912. S. 230 auf das Goßnerſche Ch.-B. Leipzig 1825. Nr. 8. S. 4 zurück. Allein Lied und Melodie ſtehen ſchon in Joh. Kaſpar Bachofens „Muſicaliſchem Hallelujah", mindeſtens von der dritten Auflage, Zürich 1739 (1738). Nr. LXI. S. 144 an (5. Aufl. 1750. Nr. CXLII. S. 332. 333; ebenſo Ausg. von 1803). Wir geben die Melodie, die zweifellos Bachofen als Erfinder zugehört, a) im Original, der Vergleichung wegen nur von C-dur nach A-dur transponiert (im Goßnerſchen Ch.-B. iſt ſie ſtärker verziert), b) in der choralmäßigen Form, wie ſie der Probedruck des Schweiz. G.-B.s 1886. Nr. 244. S. 264. 265 feſtgeſtellt hat (in das Schweiz. G.-B. 1890 iſt weder das Lied noch die Melodie aufgenommen):

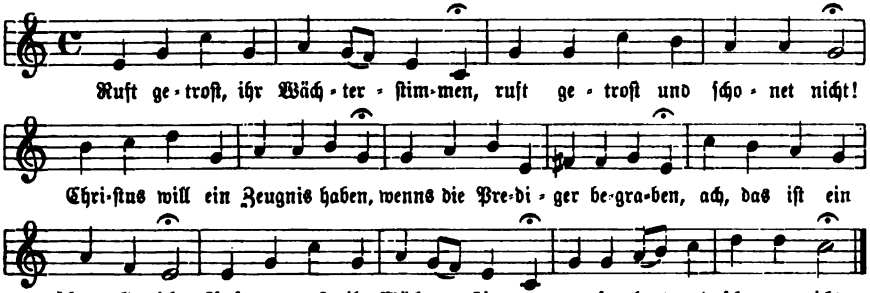


Digitized by Google

In mehr dem Original folgender Faſſung bringt ſie auch das Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 140. S. 218. 219 und Szadrowsky, Ch.-B. 1875. S. 86. — Eine zweite Weiſe unſres Liedes ſteht bei Kocher, Stimmen aus dem Reiche Gottes. 1838. Nr. 204. S. 253. 254; ſie iſt jedoch im ſelben Buch Nr. 179. S. 222. 223 auch noch dem Liede „Bürger unzählbarer Kreiſe“ beigegeben, ſo daß es zweifelhaft bleibt, welchem von beiden ſie eigen iſt. — Ob ſie von Kocher ſelbſt erfunden ſei, iſt ebenfalls nicht zu erſehen, ſcheint aber wohl angenommen werden zu dürfen.[1]) Sie heißt:



und fand Aufnahme in das Gütersloher Hauschoralbuch 1844 und die Große Miſſionsharfe 1883. — Bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 458. S. 422 iſt noch die folgende dritte Melodie zu unſrem Liede mitgeteilt:



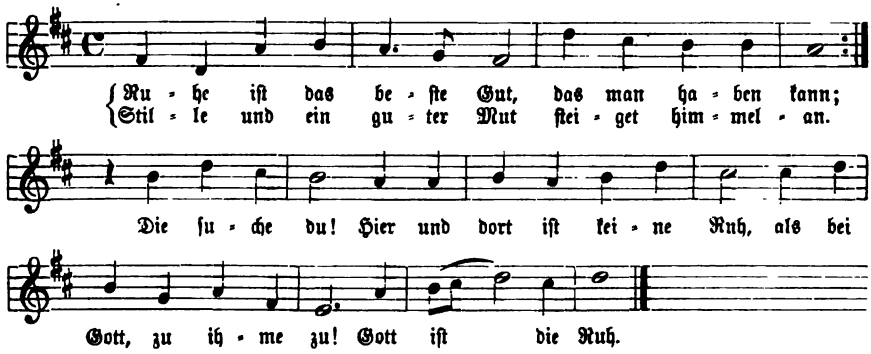
Sie iſt dort mit „neu“ und der Chiffer „E. R.“ bezeichnet, alſo von Ernſt Richter (vgl. den Art.) erfunden.

---

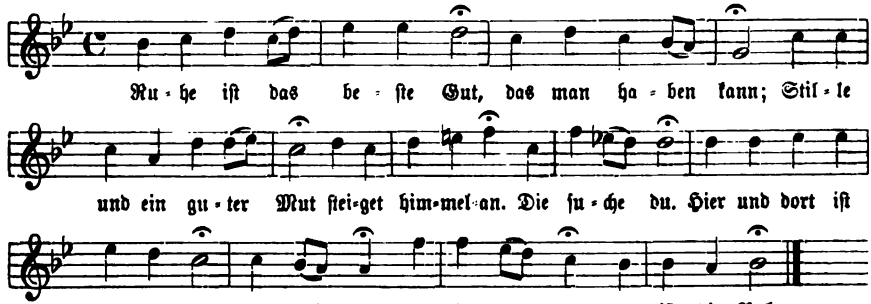
[1]) Trotzdem Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 722. S. 328. 329 noch eine weitere Melodie für dasſelbe Lied nötig erachtet hat, die er S. 556 ausdrücklich als ſeine Erfindung in Anſpruch nimmt. Dieſe iſt jedoch arienmäßig und nicht für den Gemeindegeſang geeignet, weshalb wir ſie hier nicht verzeichnen, Zahn, a. a. O. III. Nr. 4913. S. 230 bringt ſie.

Digitized by Google

Ruhe iſt das beſte Gut, Choral. Das jetzt vielverbreitete Lied Joh. Kaſpar Schades erſchien zuerſt gedruckt in deſſen Fasciculus Cantionum etc. Küſtrin (1699). S. 54. Bei ſeiner Aufnahme in das Freylinghauſenſche G.-B. I. 1704. S. 701. 702 wurde es bezüglich der Melodie auf die Ahleſche Weiſe „Seele, was iſt Schöners wohl", oder „Auf hinauf zu deiner Freude", einer Variante ebenderſelben Melodie verwieſen. Allein im genannten Geſangbuch ſtand die allegierte Weiſe, S. 1109 nicht, es war ebenfalls auf „Auf hinauf zu deiner Freude" verwieſen, in welcher Variante aber die Melodie weder zu jenem noch zu unſrem Liede paßt. Die Choralſammlungen von Telemann, Dretzel und König nehmen noch keinen Bezug auf das Lied; erſt ſpätere Choralbücher, wie z. B. Stözel, Württ. Ch.-B. 1744. Nr. 99 (Ausg. 1777. Nr. 85), Thommen, Muſik. Chriſtenſchatz 1745. Nr. 217. S. 286 u. a. bringen dann die Ahleſche Melodie unſrem Liede angepaßt ſo:

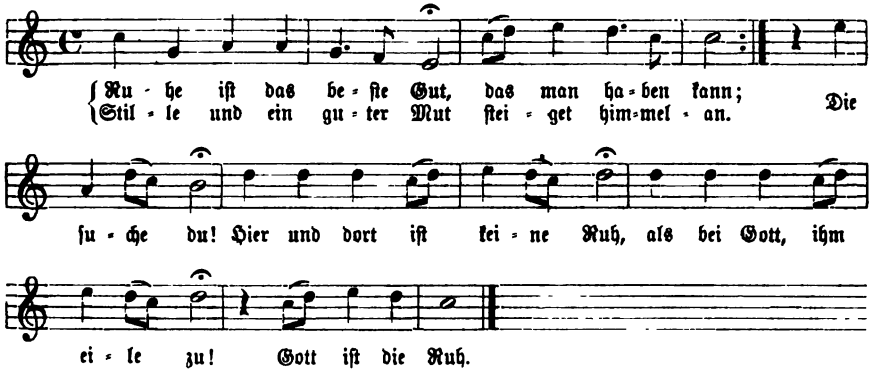


In dieſer Form iſt ſie mit dem Liede allgemein bräuchlich geworden. — Eine zweite Melodie erſchien in der Geſamt-Ausgabe des Freylinghauſenſchen G.-B.s 1741. Nr. 1102. S. 737. Sie heißt:

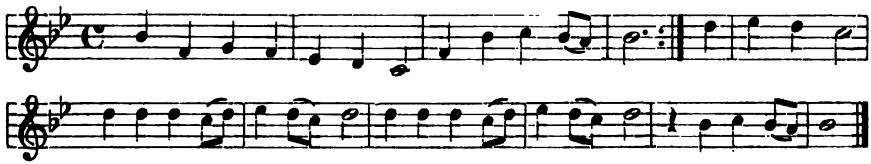


hat aber keinen Eingang gefunden; nur Kocher, Zionsharfe I. Nr. 492. S. 223 hat ſie neu abgedruckt. — In Württemberg hat die folgende dritte Melodie kirchliche Geltung und wird viel geſungen:

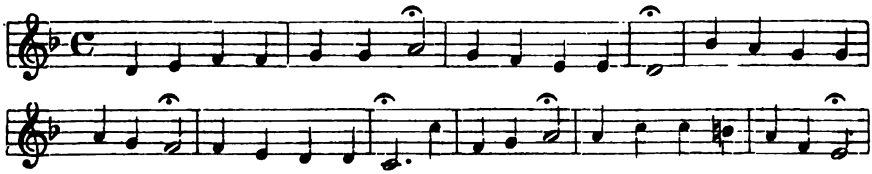
Digitized by Google



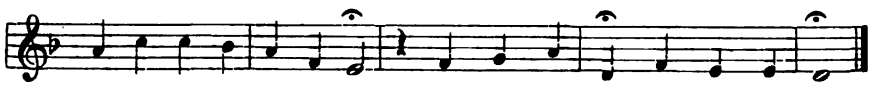
Sie iſt jedoch gleich der zuerſt genannten nicht Original, ſondern einer Weiſe zu „Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen“ (vgl. den Art.) entnommen, die zuerſt im Darmſtädter G.-B. 1698 erſchienen iſt. Die Quelle der vorliegenden Adaptierung iſt nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 224 „Georg David Schmids Eßlingiſches Schlag-Geſang- und Notenbuch. Handſchrift vom Jahr 1754.“ Dieſelbe erſchien erſtmals gedruckt bei Stözel, Ch.-B. Ausg. 1777. Nr. 86 und kam von da in das Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 156. S. 141; weiter findet man ſie jetzt noch bei Kocher, a. a. O. I. Nr. 493. S. 224; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 276a. S. 99; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 225. S. 201; im Drei Kantone G.-B. 1868. Nr. 186. S. 276. 277; Bad. Ch.-B. (Vierſt. Ch.-B. 1884. Nr. 78. S. 96) u. a. — Eine vierte Weiſe teilt Ritter, a. a. O. Nr. 276b. S. 99 mit und ſchreibt ſie „Dr. Stephan Kunze, Prediger zu Wulferſtedt. † 1852“ als Erfinder zu. Sie lautet:



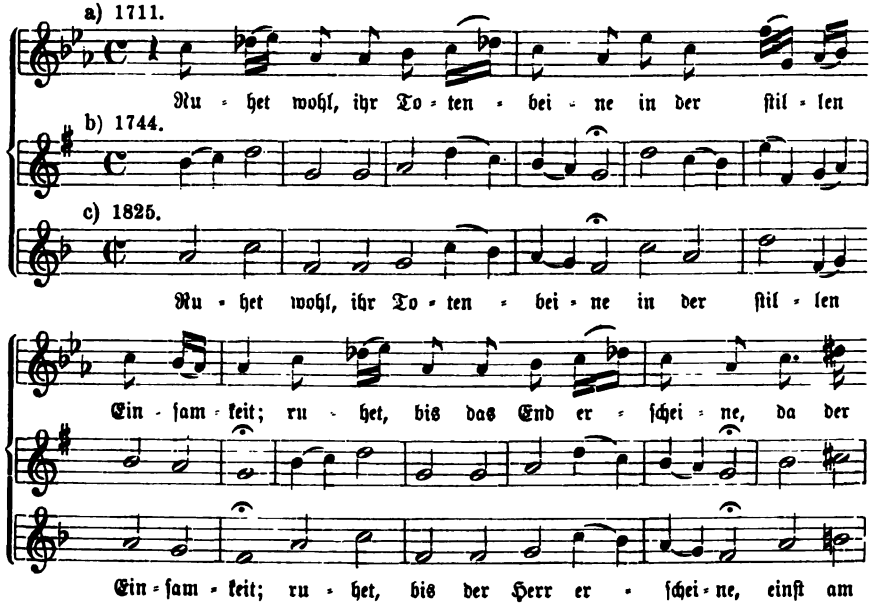
und iſt wohl durch die vorgenannte württembergiſche Weiſe hervorgerufen worden. — Endlich iſt noch eine fünfte, neue Melodie von Eduard Grell (vgl. den Art.) anzuführen, welche das Choralmelodien-Buch zu dem evang. G.-B. der Provinz Brandenburg 1886 (vgl. auch Kawerau, Ch.-B. 1888. Nr. 140b. S. 88) aufgenommen hat. Es iſt dieſe:



Digitized by Google



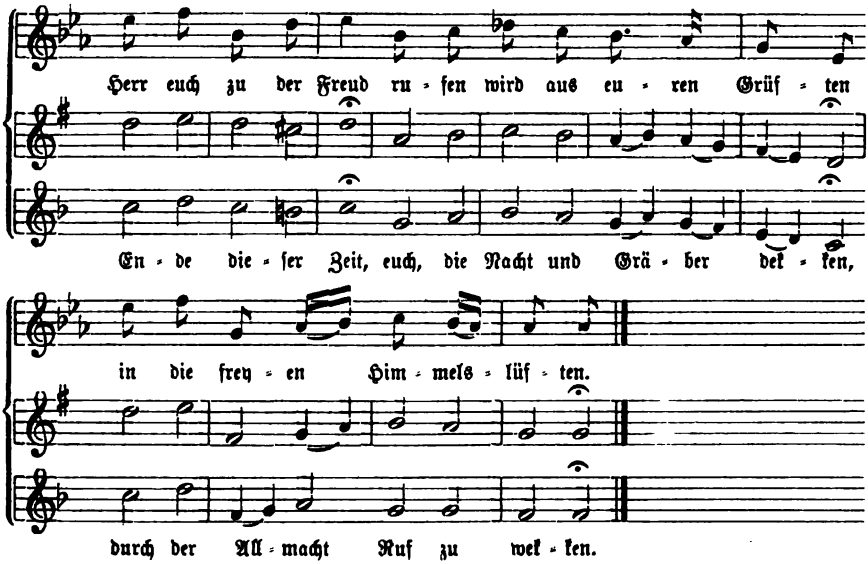
Ruhet wohl, ihr Totenbeine, Choral. Das Lied zum Katechismusartikel „Von der Auferstehung der Toten" von Konrad Friedr. Hiller erschien in dessen „Denkmal der Erkenntniß, Liebe und Lob Gottes in neuen geistlichen Liedern, auch Arien und Kantaten ꝛc." Stuttgart 1711 (Vorr. vom 13. Mai 1711). S. 528 zugleich mit einer eigenen Melodie von Joh. Georg Christian Störl (vgl. den Art.), einer „Arie", die dann in Stözels Ch.-B. 1744. Nr. 183 (1777. Nr. 166) zum Choral umgewandelt war. In letzterer Form kam die Weise mit dem Liede[2]) in Württemberg in den Kirchengebrauch und hat sich als beliebter Grabgesang erhalten. Wir geben die Melodie a) in ihrer originalen Fassung von 1711, b) in der Zeichnung bei Stözel 1744, und c) in der Form, die sie in den „Vierst. Gesängen". Stuttg. 1825. Nr. 173. S. 316 erhalten hat und in der sie dann in das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 173. S. 63 und 1844. 1876. Nr. 94. S. 82 kam:



[1]) Als Parallelen verzeichnen wir noch: 2 Melodien zu „Himmelan, nur himmelan" (vgl. den Art.) bei Natorp, Melodienbuch. 1822. S. 121. 122, und eine Weise von Luise Reichardt zu „Seele, ruh in jeder Nacht" (vgl. den Art.), die Layriz, Kern II. Nr. 315. S. 104 aus einer handschriftlichen Quelle mitgeteilt hat.

[2]) Dieses steht in den württ. G.-BB. 1741. Nr. 336. 1791. Nr. 350 (hier rationalistisch umgegossen). 1842. Nr. 629.

Digitized by Google



In dieſer letzteren Form wurde unſre Weiſe dann auch aufgenommen bei Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CCXXII. S. 236; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 664. S. 674. 675; derſ., Zionsharfe 1855. I. Nr. 1009. S. 473; Layriz, Kern III. Nr. 547. S. 106; Wiener, G.-B. 1851. Nr. 535. S. 449; Zahn, Mel.-Buch 1852. Nr. 135. S. 80; Bayr. Ch.-B. 1854. 1860. Nr. 148. S. 91; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 609. S. 507; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 176. S. 216. 217; Zahn, Pſalter und Harfe 1886. Nr. 512. S. 349.[1])

Rühling, Hans, aus Borna gebürtig und im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts Organiſt zu Döbeln. Er gab das nachſtehend verzeichnete Orgeltabulaturbuch heraus, in dem er die Stücke „ohne Triller, läuffe, ſo wie die Komponiſten ſie geſchrieben haben" mitteilte „damit ein jeder Organiſt dieſe Tabulatur nach ſeiner Weiſe arrangieren (d. h. die Koloraturen nach eigenem Gutdünken anbringen) und ſich derſelben mit Vorteil bedienen könne."[2]) Rühlings Buch iſt:

Tabulaturbuch auff Orgeln und Inſtrumenten, welches für alle Sonn- und Feſttage des Jahres ausgewählte Motetten enthält, ebenſo

[1]) Eine zweite Melodie, welche bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anhang Nr. 108. S. 302; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 876. S. 388; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 133. S. 121 unter dem Namen unſres Liedes ſteht, iſt nicht eine eigene, ſondern von „Unſer Herrſcher, unſer König" (vgl. den Art.) übertragen. Vgl. Zahn, Melodien. II. Nr. 3738. S. 488 u. Nr. 3761. S. 493. 494.

[2]) Alſo hat nicht, wie Ritter, Zur Geſch. des Orgelſpiels I. S. 113 und 134 meint, „erſt der letzte Koloriſt (Johann Woltz 1617) gethan, was der erſte ſchon hätte thun ſollen: die Stücke nur koloraturfähig, nicht koloriert aufſtellen."

Digitized by Google

Evangelien, Episteln, Introitus, Responsorien und Anthems, componiert von den berühmtesten Autoren ꝛc. Leipzig 1583. Hans Beyer. 140 S. kl. Fol. (Dedik. „Döbeln, den 10. Dez. 1582").[1])

Rundnagel, Karl, Hoforganist und Mitglied der königl. Kapelle zu Kassel, ist am 4. April 1835[2]) zu Hersfeld geboren. Er erhielt den elementaren Musikunterricht von seinem Vater, der Stadtorganist und Gymnasialmusiklehrer zu Hersfeld war. Von 1850 an bildete er sich unter Spohrs Leitung in Kassel zum Violinisten aus, und wurde als solcher 1855 Mitglied der dortigen Hofkapelle. Mit besonderer Liebe hat er sich daneben immer auch mit dem Orgelspiel beschäftigt und darin eine bedeutende Fertigkeit erlangt, durch die er sich, seit ihm 1866 noch das Amt eines Hoforganisten übertragen wurde, einen Namen gemacht hat. In einigen Heften von Orgelstücken, die bis jetzt von ihm bekannt wurden, zeigt er sich als geschickten und formgerechten Komponisten. Wir können folgende Sachen von ihm nennen:

1. 12 Vorspiele für Orgel zum Gebrauch beim Gottesdienst. Op. 10. Kassel, Luckhardt. — 2. 12 Orgelstücke zum Gebrauch beim Gottesdienst. Op. 15. Ebendas. — 3. 3 Choräle harmonisiert von L. Spohr. 6 Choralbearbeitungen und ein Nachspiel. Leipzig, Kahnt (Lief. 90 des „Albums für Orgelspieler). — 4. 2 Orgelstücke (bei Palme, Der angehende Organist. I. Nr. 19. S. 16. Nr. 125. S. 72). — 5. Album klassischer Stücke für die Violine mit Begleitung der Orgel, des Harmoniums oder des Pf. bearbeitet von Wilhelmi, Rundnagel und Preitz. Berlin, Luckhardt. 1879. Nr. 1—13.

Rungenhagen, Karl Friedrich, der bekannte Nachfolger Zelters in der Leitung der Berliner Singakademie, war am 27. September 1778 als der Sohn eines Kaufmanns zu Berlin geboren. Bei früh sich zeigendem künstlerischem Talent schwankte er längere Zeit, ob er sich der Malerei oder der Musik zuwenden wolle. Als aber 1796 sein Vater starb und das Geschäft in zerrüttetem Zustand zurückließ, war er genötigt durch Erteilen von Musikunterricht zum Unterhalt seiner Mutter und Geschwister beizutragen. So kam er zur Musik. Am 7. Oktober 1801 trat er in die Singakademie und damit unter Zelters Einfluß, dessen Liedertafel er 1809 als eines der ersten Mitglieder ebenfalls beitrat. Im Jahr 1815 wurde Rungenhagen Vicedirektor der Singakademie, und neben diesem Amte widmete er seine Zeit dem Musikunterricht und der Komposition. Er erhielt 1825 den Titel eines königlichen Musikdirektors, und nachdem Zelter 1832 gestorben war, wurde Rungenhagen am 22. Januar 1833 zu seinem Nachfolger bei der Singakademie gewählt.[3]) Kurz

[1]) Vgl. Fétis, Biogr. des Mus. VII. S. 350. Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 460.

[2]) Dies ist die gewöhnliche Angabe; vgl. Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 464. Schuberth-Musiol, Lex. 10. Aufl. S. 394. Palme, Der angehende Organist I. u. a. Nur Riemann, Musik-Lex. 3. Aufl. 1887. S. 849 hat „1834".

[3]) Bei dieser Neubesetzung der Stelle war auch Mendelssohn ernstlich in Frage gekommen. Vgl. seine bezüglichen Auslassungen und Andeutungen in den Reisebriefen I. 1861. S. 335 bis 339.

Digitized by Google

danach wurde er auch Mitglied des Senats der musikalischen Abteilung der Akademie der Künste und Lehrer an deren Musikschule, 1843 erhielt er den Professorstitel, und am 21. Dezember 1851 starb er zu Berlin im 74. Jahr seines Alters. — Rungenhagen war ein sehr fruchtbarer Komponist,[1]) dessen Lieder namentlich einst viel gesungen wurden. Er schrieb in dem biedermännisch-bequemen Stil seiner Zeit, formell fließend und korrekt, aber inhaltlich über einen gewissen, ziemlich gewöhnlichen Kreis des Konventionellen nicht hinaus kommend. Auch seine Motetten und andere geistliche Werke (kirchlich-gottesdienstliche sind sie kaum zu nennen) gehören dieser Sphäre an und sind bis auf einzelne Chöre, die in einigen Sammlungen noch umgehen, jetzt vergessen. Wir führen an:

1. 5 geistliche Chöre bei Sander „Heilige Cäcilia." 1818. I. Nr. 32. S. 27. II. Nr. 13. S. 33. Nr. 16. S. 37. Nr. 23. S. 61 (dieser Chor „Groß ist der Herr" noch in mehreren Sammlungen). Nr. 24. S. 62. — 2. Stabat mater für 2 S. u. A. Op. 24. Berlin, Trautwein. — 3. Motette „Aus der Tiefe rufe ich" für gem. Chor mit Orgel. Op. 25. Ebendas. — 4. Psalm 18 für Solostn. und Chor. Op. 26. Ebendas. — 5. Motette „Gott ist der Herr" für 4 Sstn. mit Orgel. Op. 28. Ebendas. — 6. Motette „Komm, laß uns hinauf" für 4 Sstn. mit Orgel. Op. 30. Ebendas. — 7. Motette: „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte" für Solost., Chor u. Orch. Op. 32. Ebendas. — 8. Psalm 28 für 4 Solo-, 8 Chorstn. mit Orgel. Op. 35. Ebendas. — 9. Gesang der Engel am Weihnachtsmorgen. Für 4 Solostn., Chor und Orgel. Op. 37. Berlin, Schlesinger. — 10. Motette „Breit aus dein Reich" für Solostn. und Mchor. Op. 44. Berl., Trautwein. — 11. Motette „Lobe den Herrn" für Doppelchor u. Solostn. Op. 45. Ebendas. — 12. Christliche Lieder für S. A. T. B. Op. 46. Ebendas. — 13. Salvum fac regem für Solostm., Chor und Orchester. Berlin, Schlesinger. — Viele weitere Werke sind Mstr. geblieben und werden in der Bibliothek der Singakademie aufbewahrt.

Rupff, Konrad, von Spalatin auch „Konrad von Ruppich", und später irrtümlich öfters „Rumpf" genannt, war der Vorgänger Johann Walthers (vgl. den Art.) als „Sangmeister" (Kantor) oder „Kapellmeister" der „Kantorei" oder Kapelle des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen zu Torgau seit 1493, da die Kantorei eine festere Gestaltung erlangt hatte. Luther berief ihn und Walther 1524 nach Wittenberg, um mit beiden Männern die musikalische Einrichtung der „Deutschen Messe", d. h. des liturgischen Gesangs der evangelischen Kirche zu beraten. Walther berichtet darüber 1564 in seiner bekannten, von Michael Prätorius mitgeteilten Aufzeichnung: „Denn da er (Luther) vor viertzig Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wolte, hat er durch seine Schrifft an den Churfürsten zu Sachsen, vnd Herzog Johannsen, hochlöblicher gedächtnuß, seiner Churfürstlichen Gnaden die zeit alten Sangmeister Ehrn Conrad Rupff, vnd Mich

[1]) Ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke, unter Anführung seiner Lieder im einzelnen findet man bei v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 485—487.

Digitized by Google

gen Wittenberg erfordern lassen, dazumahlen von den Choral Noten vnd Art der acht Ton vnterredung mit vns gehalten ꝛc." Sonst sagt uns Spalatin in einer Mitteilung über die „ehrliche große Singerey" (Kantorei, Kapelle) des Kurfürsten von Sachsen 1525 noch: „der Kapellmeister ist gewest Ehrn Conrad von Ruppich."[1]) Rupff, der 1524 schon ein alter Mann war, ist wohl mit dem Ableben Friedrichs des Weisen 1525 pensioniert worden. Johann Walther wurde sein Nachfolger; doch unterzeichnete dieser einen Brief vom 6. Februar 1526 noch mit „Johannes Walter, Churf. Cappelndiener", war also im Anfang dieses Jahres noch nicht Kapellmeister. Was Rupff an seinem speciellen Teil bei jener ersten Einrichtung des liturgischen Gesangs unsrer Kirche beigetragen, darüber ist uns Näheres urkundlich nicht aufbehalten worden.[2])

Rußpipe, die niederdeutsche Form des Namens einer Art der Rauschquint; vgl. diesen Art.

Rust, Dr. Wilhelm, der gegenwärtige Kantor der Thomasschule zu Leipzig und Hauptredaktor der monumentalen Ausgabe von Seb. Bachs Werken, ist am 15. August 1822 zu Dessau geboren. Er entstammt einer musikalischen Familie: sein Vater, der Stiftungsrat und Regierungsadvokat Karl Ludwig Rust, war ein fertiger und geschmackvoller Violinist und Klavierspieler, sein Großvater, der Dessauische Musikdirektor Friedrich Wilhelm Rust (1739—1796) ein ausgezeichneter Violinspieler und ein Komponist, von dem einzelne Kammermusikwerke noch jetzt gespielt werden. Rusts Lehrer aber war der jüngere Bruder seines Vaters, Wilhelm Karl Rust (1787—1855; 1819—1827 Organist in Wien, dann Klavierspieler in Dessau), der ihm in Klavier- und Orgelspiel auf der Grundlage der Werke der Klassiker eine tüchtige Bildung vermittelte. Seine theoretischen und Kompositions-Studien machte er 1840—1843 unter der Leitung Friedrich Schneiders, des bekannten Dessauischen Hofkapellmeisters und berufenen und vielgesuchten Lehrers der Musiktheorie. Nachdem er so unter günstigsten Verhältnissen die Lehrjahre durchgemacht hatte, führten ihn 1845—1849 die Wanderjahre als Musiklehrer in die Familie eines ungarischen Magnaten, mit der er im Winter in Buda-Pest oder Preßburg, im Sommer auf einem Landsitz in der Nähe der Karpathen lebte. Im Herbst 1849 ließ er sich dann in Berlin nieder und war hier bald ein

[1]) Vgl. Sammlung vermischter Nachrichten zur sächs. Gesch. Bd. V. S. 43. Fürstenau, Johann Walther, Allg. musik. Ztg. 1863. Nr. 14. S. 247. 248.

[2]) Es ist daher nur Mutmaßung, wenn es bei Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste. 2. Aufl. Bd. I. 1792. S. 472 heißt: „Nächst Walther hatte Konrad Rupf den mehresten Anteil an den neuen Melodien zu diesen Liedern" (nämlich denen der ersten Zeit der Reformation); ebenso wenn Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst VI. S. 92 und Bernsdorf, Neues Univ.-Lex. III. S. 401 sagen: „er verfertigte mit Johann Walther gemeinschaftlich zur deutschen Messe die ersten Melodien, und machte sich sonst auch um den Kirchengesang sehr verdient, besonders dadurch, daß er die Choralgesänge verbesserte und sie von eingerissenen Fehlern und üblen Gewohnheiten reinigte."

Digitized by Google

vielgesuchter Lehrer für Klavierspiel, Gesang und Komposition. 1861 wurde er zugleich Organist an der neu erbauten Lukaskirche zu Berlin, und 1862 übernahm er noch die Leitung des 1857 von Georg Vierling gegründeten Bachvereins, mit dem er in einer Reihe von Konzerten eine große Anzahl Seb. Bachscher Werke zur Aufführung brachte. In Anerkennung seiner einsichtigen und ersprießlichen Thätigkeit wurde ihm am 22. Dezember 1864 der Titel eines königlichen Musikdirektors erteilt, und unter dem 15. März 1868 kreierte ihn die Universität Marburg zum „Doctor musices et artium liberalium magister honoris causa." Nachdem Rust von 1870 an auch noch als Lehrer des Kontrapunkts und der Komposition am Sternschen Konservatorium gewirkt hatte, erhielt er 1878 die Berufung als Organist an die Thomaskirche und Lehrer am Konservatorium zu Leipzig; und als durch den Tod Ernst Friedrich Richters das Kantorat der Thomasschule erledigt wurde, war es nur natürlich, wenn man Rust, der den Werken Seb. Bachs, des größten aller Thomaskantoren, einen Hauptteil seiner Lebensarbeit gewidmet hat und noch widmet, diese Ehrenstellung übertrug. So trat er denn 1880 als der 28te in die stattliche Reihe der Männer ein, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts dies Amt begleiteten; er hat dasselbe seitdem inne, und ist 1885 (am 200sten Geburtstage Bachs) vom König von Sachsen noch mit dem Professorstitel geehrt worden. — Dr. Wilhelm Rust hat seit 1853 an der 1850 begonnenen Bachausgabe mitgearbeitet und ist nach und nach deren Hauptherausgeber geworden, der weitaus die meisten ihrer Bände redigiert hat. Mit Hingebung und Liebe hat er sich in Geist und Form dieser Werke eingelebt; mit philologischer Akribie und eindringendem Scharfsinn hat er deren Verhältnisse nach allen Richtungen durchforscht, und die Resultate dieser Forschungen in den überaus wertvollen einleitenden Vorworten zu den einzelnen Bänden niedergelegt. Und je mehr diese Werke auf unsre gesamte musikalische Entwicklung und insbesondere auch auf die Erneuerung unsrer deutschen evangelischen Kirchenmusik Einwirkung vollauf gewinnen werden, desto mehr wird auch die treue Arbeit des Herausgebers an denselben gewürdigt werden. Das wird sein schöner und bleibender Lohn sein. — Sonst hat Rust noch als musikalischer Schriftsteller an dem Mendel-Reißmannschen musikalischen, sowie an dem Brockhausschen Konversations-Lexikon mitgearbeitet. Von ihm als Komponisten haben wir folgende Werke zu verzeichnen:

Op. 1. Ave Maria, Qui tollis, Sanctus. Für Solostn. und Chor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 4. Der 84. Psalm. Terzett für 2 Sopr. und Alt mit oblig. Orgel. Ebendas. — Op. 11. 3 geistl. Lieder für 1 Sst. und Pf. Leipzig, Peters. — Op. 12. Am See Tiberias. Geistl. Gesang in phrygischer Tonart für S.- u. A.-Solo, vierst. gem. Chor und Orch. Berlin, Schlesinger. — Op. 22. Agnus Dei für 4st. Frauenchor. — Op. 23 u. 25. 2 Motetten für 3 Frauen- oder Männerstimmen a cappella. Berlin, Schlesinger. — Op. 29. Psalm 126. Motette für S. A. T. B. a cappella. Ebendas. — Op. 34. Es sollen wohl Berge weichen. Motette für 8st. gem.

Digitized by Google

Chor a cappella. Leipzig, Hesse. — Op. 36. 3 Choralbearbeitungen für Orgel. Berlin, Sulzer. — Op. 38. 2 Motetten für 4st. Mchor. a cappella. Leipzig, Hesse. — Op. 40. 4 Orgelkompositionen. Berlin, Sulzer. — Op. 45. Singet und spielet dem Herrn. Kirchenmusik für Chor und Orch. — Op. 46. Ave verum corpus. Für 8st. Doppelchor. Leipzig, Forberg. — Op. 48. Der 130. Psalm. Motette für Solostn. u. 8st. Chor a cappella. Leipzig, Klemm. — Kyrie für 8st. gem. Chor a cappella. Leipzig, Kistner. — Außerdem edierte er noch (unter dem etwas sonderbaren Titel) „Himmlische Musik" eine Sammlung geistl. Gesänge bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Rußwurm, Johann Wilhelm Bartholomäus, war am 21. November 1770 zu Seebergen als der Sohn des dortigen Schulmeisters geboren. Nach Vollendung seiner theologischen Studien wurde er 1796 Konrektor an der Domschule zu Ratzeburg und an Johannis 1809 Pastor zu Herrnburg bei Lübeck. In diesem Amte wirkte er eine lange Reihe von Jahren als treuer Seelsorger und starb, mit dem Titel eines Kirchenrats geehrt, hochbetagt am 11. März 1855 zu Herrnburg.[1]) — Rußwurm ist für die Hebung des Kirchengesangs sein Lebenlang unermüdlich thätig gewesen, und um auch die Zukunft des von ihm geschaffenen Kirchenchors zu Herrnburg sicher zu stellen, stiftete er ein Kapital, dessen Zinsen alljährlich dem Chore und seinem Dirigenten zukommen sollten. Zur Hebung des Kirchengesangs, zur Belebung der Liturgie und zur Beförderung der Teilnahme und Erbauung der Gemeinde sollte auch die von ihm verfaßte „Musikalische Altaragende" dienen.[2]) Es

[1]) Er wurde also nicht „1830 Pastor zu Hamburg", wie Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 354 will, und Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 482 ihm nachschreibt.

[2]) Es ist vielleicht von Interesse, von Rußwurm selbst zu hören, wie er seine Agende in seiner Gemeinde einführte. Er erzählt auf S. XXX seiner Vorrede: „Als ich mein Amt antrat, fand ich zwar einen Küster mit einer schönen, reinen Stimme von großem Umfang, der aber durchaus keinen Begriff vom nach Noten singen sich machen konnte. Ein Chor kannte man kaum dem Namen nach, und die Gemeinde glaubte recht gut und andächtig zu singen, wenn die Lieder nur mit aller Macht abgeschrien würden. Und doch habe ich es nach und nach dahin gebracht, daß ich zweychörige Motetten singen lassen, und mich an dem Kirchengesange bald ergötzen konnte. — Zuerst suchte ich das wilde Schreien in mildes Singen zu verwandeln. Dies gelang bald. Nur wenige Erinnerungen und Bitten waren nötig. Hernach dachte ich darauf, den Gesang in den Schulen, in Ansehung sowohl des Richtigen, als des Anmutigen, zu verbessern. Zu dem Ende sang ich oft mit meinen Konfirmanden, unterrichtete meine 5 Schulmeister im Choralsingen und gab ihnen zur eigenen Übung kleine, von mir selbst verfertigte Orgeln von 1½ Oktaven in die Hände, damit der Willkür gesteuert und die Melodie in der einen Schule wie in der andern gesungen würde. Dann trat ich zuweilen auch am Schlusse des Gottesdienstes zu der noch versammelten Gemeinde und sang ihr ganz neue Melodien vor, die sie bald richtig nachsingen konnte, und dabei auch lernte, wie man singen müsse, wenn der Gesang das Herz ergreifen solle. Nach diesen Vorbereitungen suchte ich von Zeit zu Zeit einige Kinder aus, die gute, reine Stimmen hatten, machte sie mit den Noten bekannt und übte sie im mehrstimmigen Gesange. Zu diesen zog ich auch noch einige Männer, bei welchen ich Lust und Anlage zum Singen wahrnahm. Und obgleich die Kinder und die Männer wenig oder gar nicht schreiben und das Geschriebene zum Teil kaum lesen konnten, so hatte ich doch bald die Freude, daß nicht bloß alle Responsorien und Amen, sondern auch kurze Hymnen und

Digitized by Google

war dieses Werk im besten Sinn und Geist gemeint und für seine Zeit jedenfalls ein wichtiger und dankenswerter Beitrag zur Erhebung aus dem liturgischen Verfall der rationalistischen Zeit. Aber Rußwurm gleich allen seinen Zeitgenossen fehlte noch fast jegliche Kenntnis des geschichtlich vorliegenden liturgischen Stoffes und nicht minder jeglicher geschichtliche Sinn für die Anordnung und Verwertung desselben. Er behielt zwar die Grundzüge der liturgischen Anordnung des Gottesdienstes bei, aber innert derselben ordnete er die einzelnen Stücke nach seinem eigenen Gutdünken. Auch was an liturgischen Tönen und Weisen ihm traditionell noch bekannt war, verwertete er treulich, stilisierte es aber in seiner Weise, und wo etwas fehlte, machte er es unbedenklich selbst. Für die „Hymnen, Arien, Motetten und Choräle" des Chores waren Joh. A. P. Schulz, Rolle, Schicht, Naue u. a. Komponisten dieser Richtung seine einzigen Gewährsmänner. Sein Buch ist:

Musikalische Altar-Agende. Ein Beytrag zur Erhebung und Belebung des Kultus; nebst einem Anhange von Antiphonien, Responsorien, Motetten, Arien, Hymnen, Chorälen, Collecten, dem Vater Unser und den Einsetzungsworten beym Abendmahl. Hamburg, 1826. Fr. Perthes. XXXVI u. 130 S. 4°. — Dazu kam dann noch ein Nachtrag zur musikalischen Altaragende. Ebendas. 1831. 4°.

Rüttinger, Johann Karl Friedrich, ein zu seiner Zeit bekannter Orgelspieler und Komponist von mehr als 100 Choralmelodien zu dem „Neuen Hildburghausenschen Gesangbuch" (von Joh. Christian Wagner) 1807. Er war am 19. Januar 1761 zu Streufdorf bei Hildburghausen geboren. Sein Vater, ein Glasermeister, schickte ihn zu Joh. Christian Kittel in Erfurt, bei dem er Orgelspiel und Komposition studierte. Nachmals wirkte er sein ganzes Leben lang als Organist an der Neustädter- und Waisenhauskirche, als Musiklehrer am Seminar und als Violinist der Hofkapelle zu Hildburghausen. Er starb am 13. Juli 1830. — Seine zahlreichen Orgelstücke, von denen aber nur der kleinste Teil gedruckt worden ist, sind längst veraltet („er verließ den ernsthaften Stil und verfiel ins Leierartige"); seine in flachster rationalistischer Manier geschriebenen Choralmelodien fanden in älteren Choralbüchern (Umbreit 7 Nrn., Schicht, Schneider u. a.) gleichwohl Eingang, ohne freilich in kirchlichen Gebrauch zu kommen; jetzt sind einzelne nur noch in Hildburghausen selbst bekannt (Andings Choralbuch).[1]) — Gedruckt erschienen von Rüttinger außer einigen Sonaten und andern Klavierstücken:

1. Choralmelodien über 109 Lieder des Hildburghausischen Gesangbuchs, nebst 20 Liedern. Hildburghausen 1808. Kesselring. — 2. 48 triomäßige Choralvorspiele. 3 Tle. Ebendas. — 3. 12 leichte Orgelstücke verschiedener Art. 3 Tle. (36 Nrn.). Ebendas. — 4. 12 leichte Orgelstücke. Hannover, Nagel.

Arien vierstimmig gesungen werden konnten. Und jetzt wird der Gottesdienst in meiner Kirche ganz nach meiner Altaragende gehalten."

[1]) Eine Anzahl derselben findet man jetzt neu gedruckt an verschiedenen Stellen des großen Zahnschen Werkes „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder." Bd. 1–3.

Digitized by Google

S.

Sackbut,[1]) die Baßposaune, heißt in englischen Orgeln öfters die Posaune 32′ im Pedal,[2]) mit Schallbechern von Holz.

Sackpfeife, Dudelsack (Tibia utricularis, Cornamusa), das uralte, schon den Hebräern und Griechen bekannte Blasinstrument,[3]) ist hier anzuführen, weil dasselbe neben der Panspfeife oder Syrinx wohl eines der Motive der Orgel gewesen ist. Das Anblasen der 7—10 Pfeifen der Syrinx mit dem Munde war jedenfalls unbequem, daher gab man ihr einen Windschlauch bei und hatte damit den Dudelsack. Aus dem Windschlauch wurde dann ein Windkasten mit Schiebern für jede Pfeife, die den Zutritt der Luft öffneten oder verschlossen. Damit war die Grundlage der Orgel gegeben, die also „eine ins Große ausgeführte Vereinigung der Syrinx und der Sackpfeife" darstellt.[4])

Sag, was hilft alle Welt, Choral. Gestützt auf die Angabe des Cant. sacrum Goth. 1648: „Text. Meyfarti" haben die protestantischen Hymnologen bis auf die Gegenwart herab das vorliegende Lied allgemein Dr. Matthäus Meyfart als Verfasser zugeschrieben,[5]) obwohl es in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts gewöhnlich anonym steht. Auf katholischer Seite ist nun aber dasselbe bereits aus „Außerlesene catholische, Geistliche Kirchengesäng ꝛc. Gedruckt zu Cölln, Bey Peter von Brachel" vom Jahr 1623 nachgewiesen,[6]) und so dürfte sich die

[1]) Der Name Saquebute ist der altfranzösische Ausdruck für Zugposaune und wird bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 541 abgeleitet „von saquer, ziehen, und buſten (bûter), blasen."

[2]) Sie steht z. B. im Pedal der Orgel der Kathedrale zu York. Vgl. Hopkins & Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 541. Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 56.

[3]) Prätorius, Synt. mus. II. S. 42 beschreibt die verschiedenen Arten: Bock (kleiner und großer), Schaperpfeiff, Hummelchen, Dudey, die er in der Sciagraphia. Taf. XI. Fig. 6—9 auch abgebildet hat. Auf Taf. V. Fig. 4. findet sich noch eine „Magdeb. Sackpfeiff".

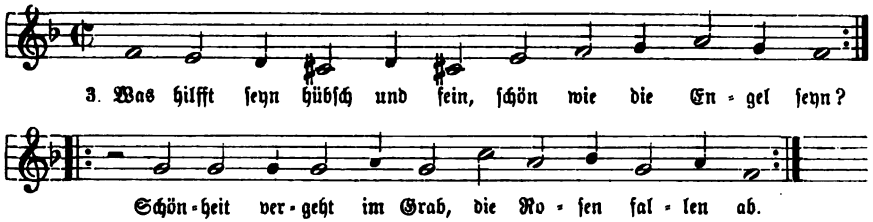
[4]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik I. S. 490. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 656 und S. 739; ferner unsre Art. „Hummelchen". Bd. I. S. 616 u. „Muſette". Bd. II. S. 324.

[5]) Vgl. Wetzel, Hymnop. II. S. 175, der sich auf Meyfarts „Tuba poenitentia prophetica. Coburg 1625" beruft. Rambach, Anth. II. S. 316. v. Winterfeld, Ev. Kirchengesang. II. S. 73. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 121, der bemerkt: „das Lied gehört nachweislich Meyfart zu eigen" — aber ohne diesen Nachweis zu erbringen, Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 232 u. a.

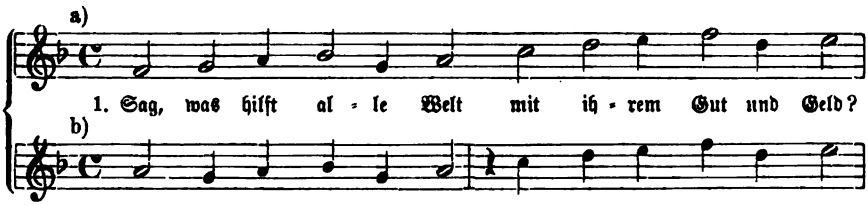
[6]) Vgl. Kehrein, Katholische Kirchenlieder ꝛc. II. Nr. 701. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II. Nr. 348a. S. 317. Hier auch eine eigene Melodie aus derselben Quelle, die in den katholischen Gesangbüchern fortgepflanzt wurde.

Digitized by Google

Autorschaft Meyfarts kaum aufrecht erhalten lassen. — Die beiden eigenen Melodien des Liedes, welche im evangelischen Kirchengesang Geltung erlangt haben, sind ebenfalls durch das Gothaische Kantional bekannt geworden. Sie stehen dort beide im IIIten Teil von 1648 (1657) unter Nr. 3. S. 13. Die erste derselben, die für die dritte Strophe des Liedes benützt ist, lautet:

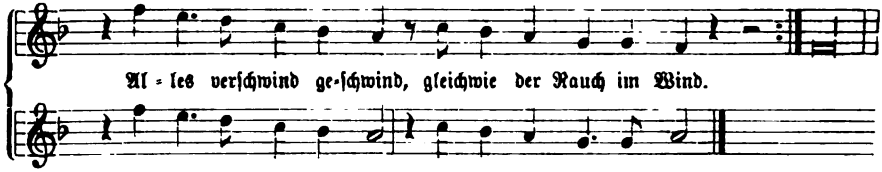


Man hat sie auf bloße Vermutung hin Melchior Franck als Erfinder zugeschrieben,[1]) während sie im Gothaischen Kantional mit „Incerti" bezeichnet ist. Ihre älteste Quelle ist Kaspar Cramers „Animae sauciatae medela etc. Erfurt 1641. S. 265. Fortgepflanzt haben sie im 17. Jahrhundert nur einzelne Gesangbücher, wie das Erfurtische von Stenger 1663 und das Darmstädter Kantional 1687; im 18. Jahrhundert erscheint sie bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 167. S. 84; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 615; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 397. 2te Mel.; Nicolai, Ch.-B. für Rudolstadt 1765; später noch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1034. S. 448, Layriz, Kern III. Nr. 552. S. 108, Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 600. S. 876; hier zugleich mit dem Originaltonsatz des Gothaischen Kantionals, den auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. Beisp. Nr. 31. S. 21 mitgeteilt hat. — Die zweite Melodie des Gothaischen Kantionals ist überschrieben „Mel. à 5. Sigilli", und damit Michael Siegel (vgl. den Art.) als Erfinder zugeschrieben. Sie heißt a) im Original, b) in der Zeichnung, wie sie die späteren Gesangbücher des 17. Jahrhunderts — z. B. die Frankfurter Praxis 1674. 1680. Nr. 765. S. 931, das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1087. S. 1143, Sohrens Musik. Vorschmack 1683. Nr. 1048. S. 1330, das Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 1812. S. 1071. 1695. Nr. 1812. S. 1476 u. a. — bringen:

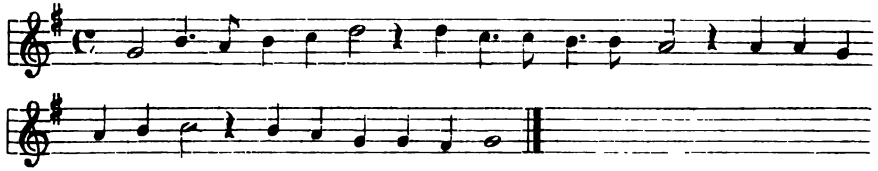


[1]) Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 73. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 876. Layriz, Kern III. Quellennachweis S. VI u. a.

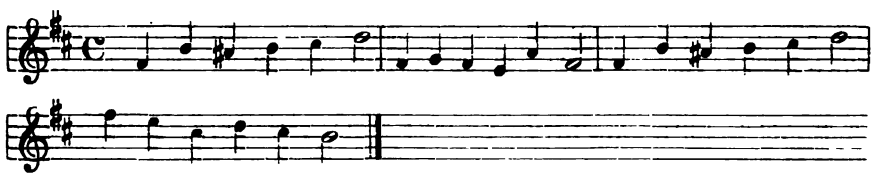
Digitized by Google



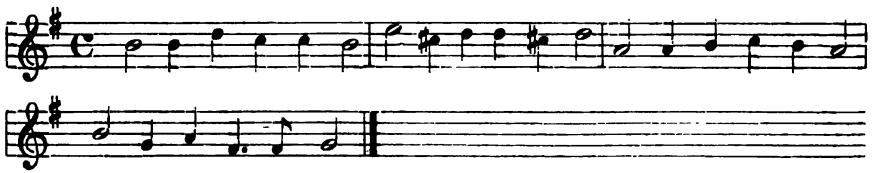
Die Choralbücher des 18. und 19. Jahrhunderts, wie z. B. Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 663. S. 355; Telemann, Ch.=B. 1730. Nr. 357. S. 155; Dretzel, Ch.=B. 1731. S. 615. 1te Mel.; König, Harm. Liederſchatz. 1738. S. 397; 1te Mel. Stözel, Ch.=B. 1744. Nr. 363 (Ausg. 1777. Nr. 226); Umbreit, Ch.=B. 1811. Nr. 275. S. 155; Schicht, Ch.=B. 1819. I. Nr. 258. S. 103. III. Nr. 817. S. 365; Natorp, Melodien=Buch 1822. S. 120. 121; Natorp=Rinck, Ch.=B. 1829. 1836. Nr. 197. S. 197; Ritter, Ch.=B. für Halberſt.=Magdeb. 1856. Nr. 277. S. 99; Layriz, Kern II. Nr. 290. S. 88; Erk, Ch.=B. 1863. Nr. 228. 229. S. 187. 188; Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 1126. S. 868 u. a., folgen ſämtlich wieder der Originalnotierung. Der fünfſtimmige Tonſatz Siegels iſt neu gedruckt bei Schoeberlein=Riegel, Schatz III. Nr. 595. S. 871. — Von den weiteren eigenen Melodien, die unſer Lied in evangeliſchen Choralbüchern erhalten hat iſt keine weiter bekannt geworden. Wir führen noch an: als dritte aus Daniel Speers Choral=Geſangbuch 1692. Nr. 223:



ferner als vierte aus König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 397 „Dritte Melodie“:



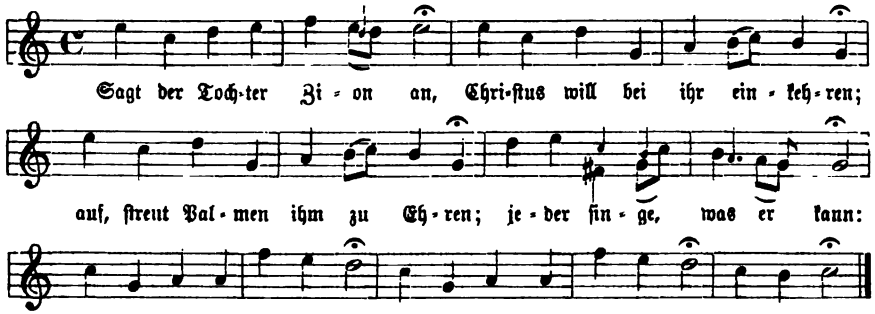
und endlich als fünfte Melodie, die aus Reimanns Ch.=B. 1747. Nr. 181:



die bei Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 1207. S. 918 unter dem Namen „Was hilft dir alle Welt“ neu gedruckt iſt.

Digitized by Google

Sagt der Tochter Zion an, Choral. Für dieſes Adventslied von J. M. Leßner hat Kornelius Heinrich Dretzel (vgl. den Art.) die folgende eigene Melodie erfunden und in ſeinem Choralbuch. Nürnb. 1731. S. 55, mit ſeiner Namensſchiffer „C. H. D.“ bezeichnet, veröffentlicht.

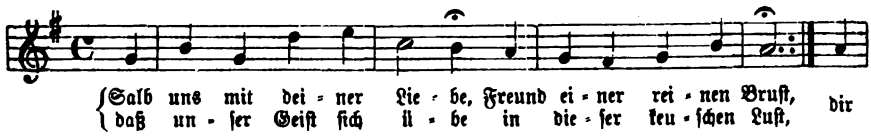


König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 8 hat dieſelbe mit den durch die kleinen Noten angedeuteten Änderungen aufgenommen; ſonſt iſt ſie nicht weiter bekannt geworden. Vgl. Zahn, Melodien III. Nr. 4864. S. 215.

Sailer, Leonhard, ein Kirchenkomponiſt der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von deſſen Lebensumſtänden aber nichts weiter bekannt iſt, als daß er zu Ulm etwa zwiſchen 1600—1610 geboren ſein wird und 1646, als er ſeine „Cantiones sacrae“ herausgab, Hofmuſikus und Organiſt eines Markgrafen von Baden und Hochberg war.[1]) Sein hier zu verzeichnendes Werk iſt:

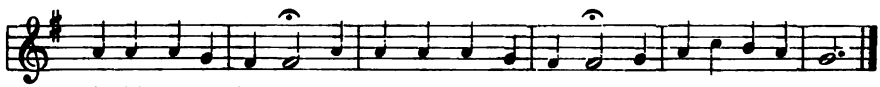
Cantiones sacrae unius, duarum, trium et quatuor vocum cum instrumentis et basso continuo. Basileae, typis Joann. Conradi à Mochel. 1646. 4°.

Salb uns mit deiner Liebe, Choral. Dieſes wenig verbreitete Lied Joh. Jak. Rambachs — die Umarbeitung eines bei Gottfried Arnold 1702 vorkommenden Originals — war im Freylinghauſenſchen G.-B. I. 1704. Nr. 746. S. 1144. 1145 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 1258. S. 853) auf die Weiſe „Herr Chriſt, der einge Gotts Sohn“ verwieſen. Eine eigene Melodie erhielt es bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 236. Sie iſt wahrſcheinlich von König ſelbſt erfunden und heißt:



[1]) Vgl. Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 365. Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 14. 15.

Digitized by Google



ist aber nicht in kirchlichen Gebrauch übergegangen. Vgl. Zahn, Melodien. III. Nr. 4324. S. 36.

Salicional, Salicet,[1]) eine Labialstimme der Orgel, die zur Familie der Gamben gehört und in der Tongröße von 16′, 8′, 4′ und 2′ gebaut wird. Sie scheint im Verlauf des 17. Jahrhunderts aufgekommen und deutscher Erfindung zu sein, wenigstens wurde sie in England von dem deutschen Orgelbauer Johann Schnitzler 1754 eingeführt.[2]) Nach der älteren Bauweise war das Salicional an Mensur, also auch „am Klange einer Violdigambe nicht weit unterschieden," nur an Stärke trat sie etwas gegen diese zurück, „indem sie bey ihrem schneidenden Wesen dennoch etwas stumpf, schwach und langsam" ansprach.[3]) Im ganzen ist dieser Toncharakter der Stimme bis heute festgehalten worden, hat aber leichtere Modifikationen verschiedentlich erhalten. So richtete Friedrich Haas das Salicional auf einen sehr sanften und lieblichen Ton von mäßiger Stärke und ziemlich weichem Strich ein, indem er es etwas weniges weiter als die Gambe mensurierte und seinen Aufschnitt beim Intonieren in der Mitte bis auf 1/3 der Labienbreite wölbte, — und ihm folgen die süddeutschen und schweizerischen Orgelbauer.[4]) In Norddeutschland bleibt man dem Gambencharakter näher: Ladegast giebt dem Salicional gleiche Mensur (2 gegen Normalmensur 7) und gleiche Klangfarbe wie der Gambe, intoniert es aber schwächer. Friedr. Schulze, der die Gambenstimmen überhaupt kräftiger liebte, machte auch unsre Stimme so, daß er sie sogar in Principal 8′ überführen konnte; allgemein wird das Salicional von den norddeutschen Orgel-

[1]) Der Name wird vom Lat. Salix oder vom Ital. Salcio, Salce, die Weide, der Weidenbaum hergeleitet: also Salicis fistula, die Weidenpfeife, die bekannte Pfeife, welche Knaben im Frühling aus Weidenzweigen sich schneiden. Vgl. Mattheson bei Niedt, Handleit. II. S. 168. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 538. Salcional — Salycional — Salycinale — Salicinal — Salicet — Solacinal — Salcionale — waren die verschiedenen Schreibweisen des Namens; aber der Mag. Albrecht erklärt bei Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 137. Anm. 49: „Salcional, Salicional, Salicet ist die beste Schreibart, und was sich nicht so schreibet, ist obstante deriuatione grundfalsch."

[2]) Als im Jahr 1708 die Orgel der St. Blasiuskirche zu Mühlhausen unter Seb. Bachs Leitung umgebaut werden sollte, verlangte dieser das Einsetzen einer „Viol di Gamba 8f., so da mit dem im Rückpositiv vorhandenen Salicional 4f. admirabel concordieren wird." Vgl. Spitta, Bach I. S. 352. — Über „the first Dulciana" in England vgl. Grove, Dict. of Music. II. S. 597. 598.

[3]) Vgl. Walther, a. a. O., und Mag. Albrecht bei Adlung, a. a. O.

[4]) Vgl. Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst. 1855. II. S. 559. 560. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 229. 230. Frech, Orgelspielbuch 1851. Einleitung S. 16. Locher, Erklärung der Orgelreg. 1887. S. 54. Christ, Einricht. der Kirchenorgel. 1882. S. 22.

Digitized by Google

bauern etwas enger mensuriert als die Gambe.[1]) — Auch die Unterscheidung der Namen Salicional und Salicet ist nach norddeutschem und süddeutschem Brauch etwas verschieden. Die älteren Orgelschriftsteller nannten unsre Stimme mit 8′ Tongröße Salicional, mit 4′ Tongröße aber Salicet;[2]) dies hat z. B. Walcker festgehalten: er nennt in seinen Werken 16′ und 8′ Salicional und 4′ und 2′ Salicet. Ladegast dagegen hat ein Salicional 16′ in seinen großen Werken im Pedal und nennt es Salicetbaß. — Das Salicional wird gewöhnlich mit Metallpfeifen, in der tiefen Oktave, wenn es hier nicht überhaupt in eine andere Stimme übergeführt ist, mit Holzpfeifen gebaut. Die Bärte, die es in den beiden untern Oktaven erhält, dienen zwar nicht zur Verbesserung des Tons, sind aber zur Präzisierung der Ansprache notwendig. Der leichteren Intonation wegen wird die Stimme auch umgekehrt konisch konstruiert (so von Ladegast, Domorgel in Schwerin). Disponiert wird das Salicional schon in ganz kleinen Werken auf dem Hauptmanual; in allen größeren Orgeln hat es den seinem Charakter entsprechenden Platz auf den schwächeren Nebenmanualen, und Ladegast verwendet seinen Salicetbaß als „schwächsten offenen 16füßigen Baß" in der Pianoabteilung des Pedals (Merseburg, Leipzig, Schwerin ꝛc.). —

Sallmann, Gottfried Ernst, geboren am 16. November 1748 zu Künzelsau im Hohenlohischen als der Sohn eines dortigen Lehrers. Nachdem er selbst zum Lehrer gebildet worden war, wirkte er als solcher („Präceptor") von c. 1775 an zu Öhringen. Hier starb er am 2. Januar 1807. — Er hat um 1790 eine Choralmelodie „Die Sonne stund verfinstert" erfunden, die im Hohenlohischen in Kirchengebrauch kam. Sie wurde zu dem Liede „Ach bleib mit deiner Gnade" (vgl. den Art.) ins Württ. Choralbuch von 1844 aufgenommen und kam von da auch in mehrere schweizerische Gesangbücher.

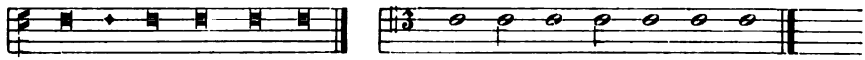
Salutation in der Liturgie des Hauptgottesdienstes (der Messe) heißt der Gruß „Dominus vobiscum" — „Der Herr sei mit euch", mit dem sich der Liturg am Altar vor der Kollekte zuerst zur Gemeinde wendet, und ihr zu dem

[1]) Vgl. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 41. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenb. I. S. 64. 66. Zimmerthal, Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 21. Gottschalg bei Locher, a. a. O. — In England stellt sich nach Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 138 das Mensurverhältnis der Gambenstimmen so: „The fiddle g — Geigen Principal, tenor d sharp — Gamba, and tenor c sharp — of the Salicional, are all of the same diameter as the middle c^1 of the Open Diapason, i. e. 1⅞" (engl.)." Also Salicional ebenfalls ½ Ton enger als Gambe.

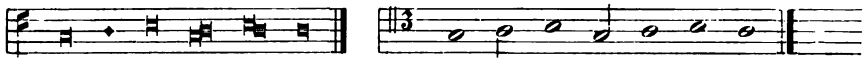
[2]) So Walther, Adlung u. a. — Noch Schillings Lex. Bd. VII (Suppl.) 1841. S. 368 erklärt ausdrücklich: „Salicet ist nicht dasselbe, was Salicional, sondern das Diminutivum von diesem, weshalb die Stimme, wenn sie zu 4′ disponiert worden ist, Salicet, wenn sie aber zu 8′ disponiert wurde, Salicional genannt wird." Heinrich, a. a. O. nennt: „Salicet 8′ und 4′, ein wenig enger als Gambe; Salicional 8′ und 4′ noch enger als Salicet."

Digitized by Google

Gebet, das er in ihrem Namen sprechen will, „die Gegenwärtigkeit des Herrn wünschet".[1]) Die Gemeinde antwortet mit dem Gegengruß „Et cum spiritu tuo" — „Und mit deinem Geist", dem Liturgen für sein Handeln den gleichen Wunsch entgegenbringend. In der alten Kirche wird der Gruß schon in den apostolischen Konstitutionen erwähnt. Der Gegengruß, den Gregor d. Gr. der ganzen Gemeinde übertragen hatte, ging gleich den andern liturgischen Gemeindegesängen vom 12. Jahrhundert an auf den klerikalen Chor über. Jetzt wird die Salutation in der römischen Kirche während jeder Messe nicht weniger als sechsmal in eintöniger Formel auf der Dominante:[2])

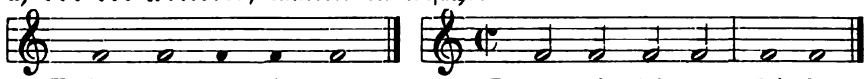


und nochmals vor der Präfation so:



gesungen und ist dadurch zum sprichwörtlichen „Tönen und Lören" geworden. — Die deutsche evangelische Kirche nahm in der Reformationszeit die Salutation allgemein in ihren Gebrauch herüber. Nur einzelne Kirchenordnungen meinten von derselben: „ist nicht nötig zu singen," oder übergingen sie mit Stillschweigen.[3]) Man bediente sich der deutschen Worte, oder nach Belieben auch der lateinischen; ebenso war freigestellt, ob man sie singen, oder aber „mit vernehmlicher Stimme sprechen" wolle; doch wurde sie gewöhnlich gesungen.[4]) Die melodischen Formeln der Salutation sind:

a) vor der Kollekte, entweder die einfache:



oder diese:

oder die verzierte bei Vopelius 1682:

[1]) Rigaische K.-O. 1530. Östreichische K.-O. 1571.

[2]) Vgl. Guidetti, Direct. chori. 1581. Mettenleiter, Enchir. chorale 1852. S. 24. 25. Haberl, Mag. choralis. 5. Aufl. 1877. § 23. S. 75. „Semper et ubique sic cantatur Dominus vobiscum."

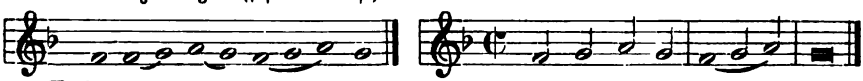
[3]) Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. Braunschw. K.-O. 1531. Hamb. K.-O. 1539. Braunschw.-Lüneb. K.-O. der Herzogin Elisabeth 1542. Schwäbisch-Hall. K.-O. 1526.

[4]) Brandenb.-Nürnb. K.-O. 1536. K.-O. des Pfalzgr. Wolfgang 1557. Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1544. Pommernsche K.-O. 1563. Pfalz.-Neub. K.-O. 1543 u. a.

Digitized by Google

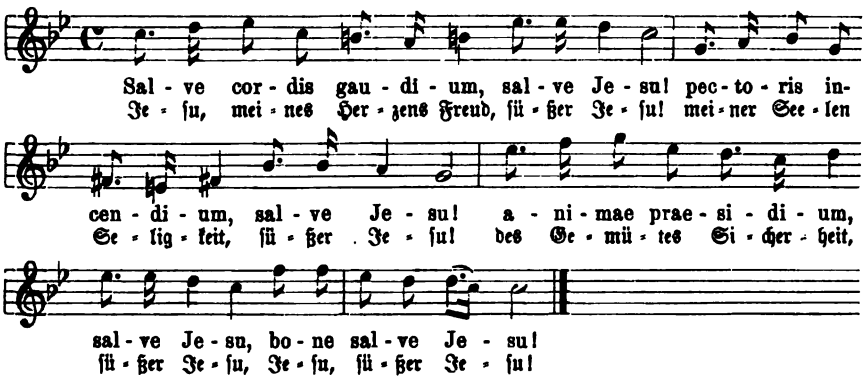
b) vor der Präfation: in einfachster Gestaltung mit Rücksicht auf den deutschen Text:

oder mit Verzierungen (festive Weise):



Außer vor der ersten Kollekte und vor der Präfation wird die Salutation öfters auch noch vor der Dankkollekte in der Postkommunion gesungen.

Salve cordis gaudium, salve Jesu — Jesu meines Herzens Freud, süßer Jesu, Choral. Dieses Lied eines nicht genannten Verfassers wurde bis jetzt zuerst in Johann Rudolf Ahles Zweitem Zehn Geistlicher Arien. 1660. Nr. 8 gefunden. Es steht hier unter der Überschrift „Amor meus Jesus“ mit dem lateinischen und deutschen Text[2]) und seiner ersten eigenen Melodie von Ahle, die im Original lautet:

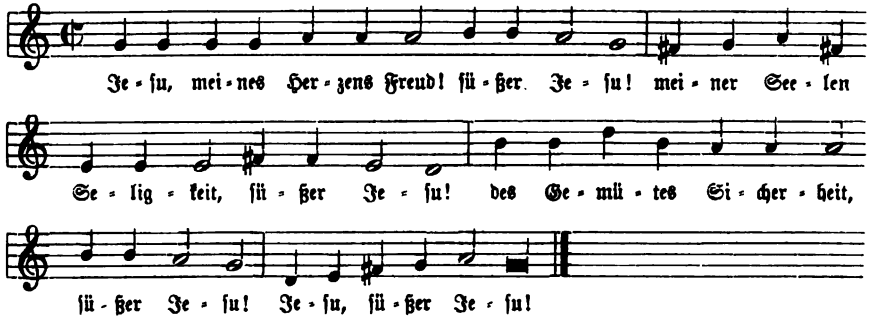


[1]) Verschiedene andere Formeln findet man noch bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 181. 182, und im Abschnitt Präfation. S. 323—332. Doch sind dazu einige Emendationen bei Lyra, Die liturg. Altarweisen. 1873. S. 21—23 und S. 35 zu vergleichen.

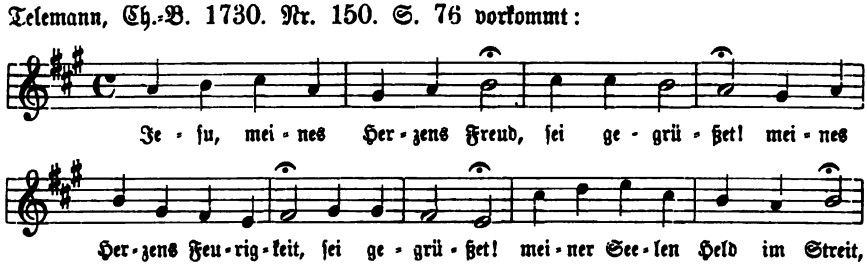
[2]) Es ist daher fraglich, ob der deutsche Text wirklich Johann Flitner zugehört, bei dem (in seinem „Suscitabulum Musicum“. Greifswald 1661) er sich erst ein Jahr später findet. Doch wird er ihm bis jetzt allgemein zugeschrieben; vgl. Rambach, Anthol. III. S. 139. Wetzel, Hymnop. I. S. 249. Mohnike, Hymnol. Forschungen 1831. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 445. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 382 u. a.

Digitized by Google

Dieſe Melodie nahm Flitner 1661 zugleich mit dem Liede herüber; dann wurde ſie fortgepflanzt im 17. Jahrhundert vom Nürnberger G.-B. 1677. Nr. 523. S. 560, Dan. Speers Choral-G.-B. 1692, dem Darmſt. G.-B. 1698[1]) u. a.; im 18. Jahrhundert bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 336. S. 203; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 318; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 218 u. a., und hat ſich bis zur Gegenwart erhalten bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 148a. S. 114; Töpfer, Ch.-B. 1864, und Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. Nr. 889. S. 710.[2]) — Bei Sohren, Frankf. Praxis 1668. Nr. 660. 1670. S. 706 und Muſik. Vorſchmack. 1683. Nr. 755. S. 1018 erſchien die folgende zweite Weiſe unſres Liedes:



hinſichtlich deren man zweifelhaft ſein kann, ob man ſie als eine vollſtändig neue Melodie anſehen ſoll, wie Dretzel, König und auch Zahn thun, oder ob man in ihr nur eine weitergehende Variierung und Umſetzung in Dur der Ahleſchen Weiſe anerkennen will.[3]) Wie dem nun ſein mag: dieſe Melodie iſt in der veränderten Faſſung (unter mancherlei kleineren örtlichen Abweichungen), in welcher ſie zuerſt bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 150. S. 76 vorkommt:

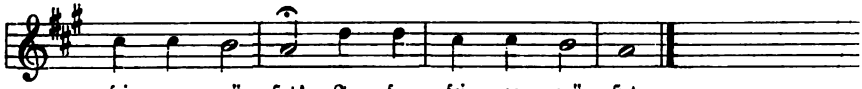


[1]) Hier zu der andern Überſetzung „Jeſu meines Herzens Freud, ſei gegrüßet“ aus dem Halleſchen G.-B. von Schütze 1697. S. 137. Dieſes Lied kam auch in das Freylinghauſenſche G.-B. I. 1704. Nr. 348. S. 536 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 856. S. 567).

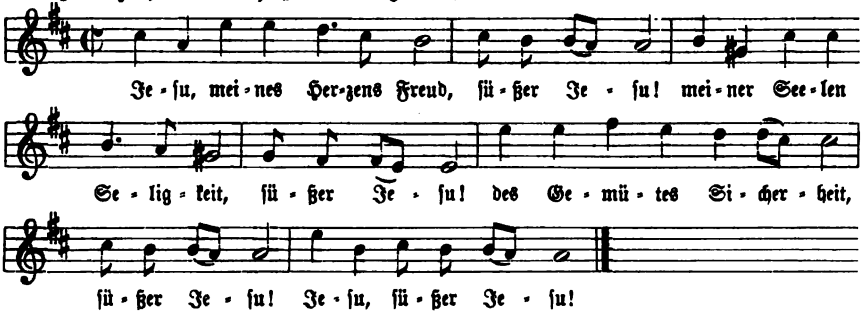
[2]) Über das Vorkommen des Liedes und der Melodie auch in älteren kath. Geſangbüchern iſt zu vergleichen Bäumker, Das kath. deutſche Kirchenlied. I. Nr. 127. S. 387. 388.

[3]) Vgl. Zahn, Melodien III. S. 193. Fiſcher, Kirchenlieder-Lex. Suppl. I. S. 92 hält ſie für „die Umſetzung der Mel. (von Ahle) in Dur.“

Digitized by Google



zur eigentlich kirchlichen Weise unsres Liedes geworden. Sie steht bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 316—317; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 218 (1te Mel.); Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 856. S. 567; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 288 (Ausg. 1777. Nr. 219); Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 130; Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 96. S. 110; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 124. S. 91 (unter dem Namen „Wenn erblick ich doch einmal ꝛc." und stark geändert; ebenso Ausg. 1820. S. 132. 133); Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 148. S. 68; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 148b. S. 114; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 219; S. 119; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 140. S. 49; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 159. S. 66; Hentschel, Ch.-B. Nr. 97. S. 59; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. II. Nr. 890. S. 710. 711; Königr. Sachsen Ch.-B. 1883. Nr. 92. S. 53 u. s. w. — Weniger Eingang hat eine dritte Melodie von dem Kantor Friedr. Funck in Lüneburg gefunden. Sie erschien im Lüneb. G.-B. 1686. S. 158. 1694. Nr. 291. S. 161. 1695. Nr. 291. S. 225 mit der Chiffer „F. F." gekennzeichnet, und heißt im Original (1695):

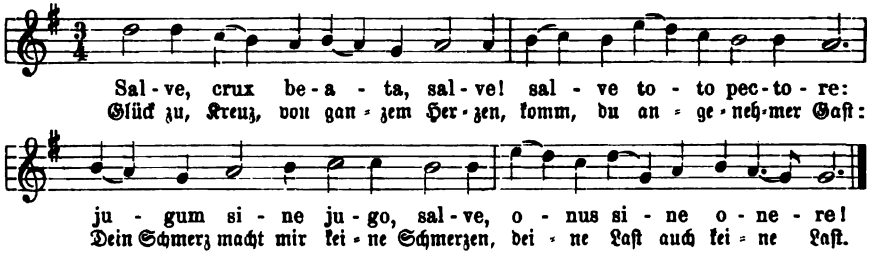


König, Harm. Liederschatz 1738. S. 218 hat sie als „Dritte Melodie" aufgenommen, und Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 167a. S. 58 sie wieder hervorgezogen.

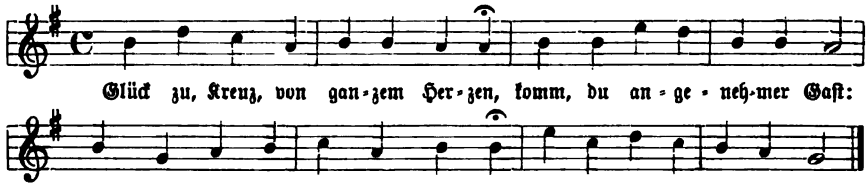
Salve, crux beata, salve, deutsch: Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen, Choral. Des Schwärmers und Sektierers Dr. Joh. Wilhelm Petersen „Jubilus Animae sub cruce laetantis" zugleich mit seiner deutschen Bearbeitung war im Schützeschen G.-B. Halle 1697. S. 326 zuerst gedruckt erschienen.[1]) Beide Lieder erhielten im Darmstädtischen G.-B. (Zühlen) 1698. S. 335 die folgende eigene Melodie:

[1]) Palmer, Evang. Hymnologie 1865. S. 166 bemerkt zu dem Liede: „Die etwas gar zu heroische Apostrophe lautet wie eine Provokation, für die man durch eine recht gründliche Demütigung bestraft werden könnte."

Digitized by Google



die zunächst in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 402. S. 621. 622 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 969. S. 647. 648) Aufnahme fand, wo sie dem deutschen Liede beigegeben und das lateinische dorthin verwiesen ist. Bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 303 erscheint die Weise vereinfacht und teilweise verändert so:



Obwohl das deutsche Lied später öfters auf andere Melodien verwiesen wurde,[1]) hat sich unsre Melodie doch auch bis zur Gegenwart erhalten. Sie steht in originaler Gestalt z. B. bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 662. S. 303 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. 1872. Nr. 398. S. 580. 581,[2]) und in der Fassung Königs in Ritters Ausgabe des Mich. Gotth. Fischerschen Ch.-B.s 1846, sowie in Gebhardis Ch.-B., Ausg. von 1879.[3])

Salve festa dies toto venerabilis aevo — Also heilig ist der Tag. Der lateinische Hymnus „de resurrectione domini, sub communione“ in 7 Distichen ist einem größeren Gedicht von 55 Distichen „Ad Felicem Episcopum de paschate resurrectione Domini“ mit dem Anfang „Tempora florigero rutilant distincta sereno“ von Venantius Fortunatus († 609 als Bischof von Poitiers) entnommen.[4]) In der römischen Kirche wurde der Hymnus der

[1]) So z. B. im Brüder-Ch.-B. 1784. S. 10. 11 auf „Ringe recht, wenn Gottes Gnade“; bei Porst, G.-B. 1711. Nr. 270. S. 232 auf „Alle Menschen müssen sterben“, wobei zwei Strophen zusammen genommen werden mußten; im Alt Magdeb. G.-B. Nr. 823 auf „O der alles hätt' verloren“, u. s. w.

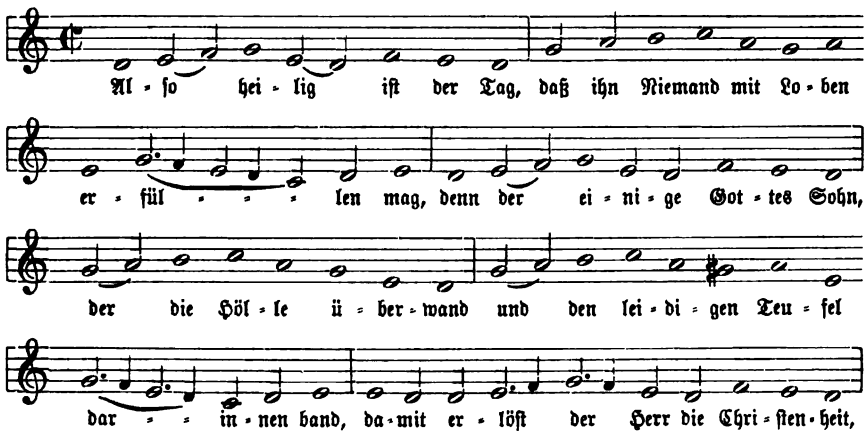
[2]) Hier ist sie merkwürdigerweise Ludwig Andreas Gotter als Erfinder zugeschrieben.

[3]) Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 1289. S. 340. 341.

[4]) Vgl. Rambach, Anthol. I. S. 98 gegen Leisentrit, G.-B. 1584. Fol. 118b, wo der Hymnus der „Lobgesang Lactantij“ heißt. Das ganze Gedicht des Fortunatus ist abgedruckt bei Daniel, Thes. hymnol. I. Nr. 169. S. 171. Wackernagel, Deutsches Kirchenlied I. Nr. 82. 83.

Digitized by Google

Gesang „ad Processionem in Dominica Resurrectionis“ und ist dies noch heute.[1]) Auch die deutschen liedmäßigen Bearbeitungen, die aus dem 14. und 15. Jahrhundert bekannt sind,[2]) waren des „gemeinen Manns proceßgesang“ für den „Ostertag zum umbgang.“ — In der deutschen evangelischen Kirche kam die Überarbeitung „Also heilig ist der Tag“ — von der Luther sagte: „das ist ja köstlich, lieblich, tröstlich und wohl gesungen, wenn wir es nur auch recht betrachteten“[3]) — ausschließlich in Gebrauch und wurde hauptsächlich als Schlußgesang im Hauptgottesdienst der drei Ostertage verwendet.[4]) Es ist das Vorkommen des „Also heilig ist der Tag“ zuerst in einer Handschrift aus dem Jahr 1370 nachgewiesen; weiter weiß man, daß es im 15. Jahrhundert vom Volk als Schluß eines Osterspieles gesungen wurde[5]) und Joh. Spangenberg, Kirchengesenge Deudsch 1545. Bl. 74 hatte daher recht, wenn er von demselben sagt: Dis ist auch der alten Christlichen Leysen vnd Lobgesenge einer.“ Die Melodie, in den evangelischen Gesangbüchern in fast endlosen Variierungen vorkommend, heißt in der Zeichnung bei Calvisius, Kirchengesänge 1597. Nr. CXXI:



[1]) Vgl. Mettenleiter, Enchiridion chorale. 1853. S. XCIV—XCVI. Daß er auch in der evang. Kirche teilweise als solcher gebraucht wurde, zeigen Andeutungen bei Ludecus 1589 und Schein, Kantional 1627. Bl. 99. Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 552.

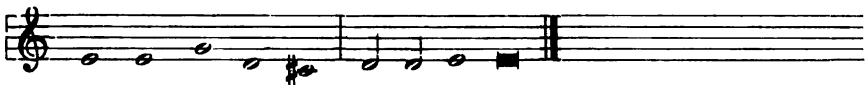
[2]) Über die alten deutschen Bearbeitungen vgl. man Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. Ausg. 1861. Nr. 114. 115. S. 234. 235. Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 596 und 1366. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 523.

[3]) In den Predigten über das 1. Buch Mosis. Ausg. von Walch III. S. 1120. Vgl. Rambach, Luthers Verdienst. 1813. S. 33. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. Suppl. S. 12.

[4]) Diese Verwendung schreibt noch das Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch 1714. S. 260. 277 und 281 ausdrücklich vor. Wenn also Schoeberlein unsern Gesang für die „Vesper und Matutin“ bestimmt, so ist das Willkür und dem Brauch unsrer Kirche zuwider.

[5]) Vgl. Jahrb. des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. 1881. S. 2. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. 1858. S. 69. Bäumker, a. a. O. I. S. 527.

Digitized by Google



An Tonsätzen über die Weise sind neu gedruckt: ein sechsstimmiger von Ludwig Senfl aus den „Gesängen für die gemeinen Schulen". 1544. Nr. XXVII, bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. Beisp. Nr. 5. S. 11. 12; ein fünfstimmiger von Johann Eccard 1598, ebendas. I. Beisp. Nr. 151. S. 156. 157; vierstimmige Sätze von Mich. Prätorius 1609, bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze ꝛc. I. 1845. Nr. 77. S. 49 und v. Tucher, Schatz II. Nr. 219. S. 112, Erhard Bodenschatz 1608, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 338. S. 551. 552, und Joh. Herm. Schein 1627, bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 481, Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrh. 1831. Nr. 21. S. 35—37 und Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze ꝛc. I. 1845. Nr. 76. S. 48.

Salve Regina mater misericordiae, die bekannte, in der römischen Kirche in hohem Ansehen stehende „Antiphona de Maria virgine", seit dem 11. Jahrhundert als vorhanden nachweisbar,[2]) und bald dem Hermannus Contractus († 1054), bald einem „Petrus Campostellanus Episcopus" als Verfasser zugeschrieben. Diese Antiphon mit ihrer Melodie, welche den katholischen Kirchenmusikern als „unvergleichlich schön" gilt, wird im Nebengottesdienste der Vesper, und zwar „a primis Vesperis Festi Trinitatis usque ad Nonam Sabbat. ante Adventum" gesungen.[3]) — In der evangelischen Kirche hat weder die lateinische Antiphon, die man schon 1525 auf Christum umgedichtet — Salve Rex aeternae misericordiae — einzuführen versuchte,[4]) noch eine deutsche liedmäßige Fassung „Gegrüßet seist du, ein König der Barmherzigkeit," welche niederdeutsche Gesangbücher brachten, Anklang gefunden. Luther hatte sich von Anfang an

[1]) Die Melodie in der alten Hymnusform vgl. man bei Mettenleiter, a. a. O. und Bäumker, a. a. O. I. Nr. 246. Hier und bei Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. S. 368 auch die liedmäßige Form der Böhm. Brüder 1531, zum Text „Freuet euch heut alle gleich", die v. Tucher, Schatz II. S. 379. 380 bereits mitgeteilt hatte.

[2]) Nach Gerbert, De cantu et musica sacra. 1774. II. S. 37 hat der 1128 gestorbene Bischof Bernhard von Toledo Predigten über dieselbe gehalten.

[3]) Vgl. Mettenleiter, Enchiridion chorale. 1853. S. 65—67. — Acht treffliche Tonsätze über das Salve Regina findet man bei Proske, Musica div. III. und zwar: S. 448 bis 453 zwei von Franc. Soriano; S. 474—495 und 537—542 drei von Gregor Aichinger; S. 461—464 und 534—537 zwei von Felice Anerio, und S. 530—534 einen von Orl. Lassus.

[4]) Nach v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 741 wurde sie so 1525 in der Bartholomäuskirche zu Erfurt gesungen.

Digitized by Google

scharf tadelnd über den Gesang ausgesprochen, weil er in ihm „eine große Gotteslästerung" sah.[1])

Sämann, Karl Heinrich, Musikdirektor an der Universität zu Königsberg, wo er am 30. September 1790 geboren war. Er besuchte die Schulen seiner Vaterstadt und studierte dann an der dortigen Universität die Rechtswissenschaft. Später ging er zur Musik über, wurde 1814 Kantor und Organist an der Altstädtischen Kirche, gründete 1820 einen Singverein und wirkte von 1824 an als Musikdirektor und Lehrer der Musik an der Universität. Er starb zu Königsberg am 29. Januar 1860. — Sämann ist in praktischen Werken und theoretischen Schriften mit Liebe auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik thätig gewesen. Aber seine Ansichten beruhten noch auf den ungeschichtlichen Voraussetzungen der rationalistischen Zeit. Der evangelische Choral war ihm ein Abkömmling des Gregorianischen Gesangs, der nach seiner Meinung „in gleich langen Noten, und zwar für jede Silbe eine Note, ausgeführt wurde." Daher schien ihm auch „der jetzige Choralgesang der Ausführungsweise der ältesten Choralgesänge analoger zu sein, als ein rhythmischer Gesang," dessen Wiedereinführung er bekämpfte, weil er in ihm „ein Kunstprodukt der späteren kontrapunktischen Periode" sah.[2]) Von Sämanns Werken sind hier anzuführen:

1. Op. 21. Choralmotette „O Haupt voll Blut und Wunden", für 4 Sstn. mit Orgel. Erfurt, Körner. — 2. Op. 23. „Ein feste Burg ist unser Gott." Motette für 4 Sstn. Ebendas. — 3. Op. 24. Orgelkompositionen: Präludium Es-dur; Toccata E-dur; Choralvorspiel zu „Wach auf, mein Herz, und singe." Ebendas. — 4. Op. 25. Motette über „Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret." Für 4 Sstn. und Orgel. Ebendas. — 5. Choralbuch für die evangelische Kirche Preußens. Vierstimmig ausgearbeitet, mit 2 erläuternden Anhängen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1859. qu. 4°.[3]) — 6. Gedanken über den Choral. Königsberg 1819. 8°. — 7. Der Kirchengesang unserer Zeit. Beleuchtet von Karl Heinrich Sämann ꝛc. Königsberg 1834. Unzer. XII u. 261 S. 8°. Im Anhang S. 225—261: Zwei Choräle nach älterer und neuerer Bearbeitung; das Heilig vor und nach den Einsetzungsworten; die Einsetzungsworte mit Orgelbegl. und 25 Intonationen nebst Responsorien, vierstimmig mit Orgel.[4])

Sander, Johann Daniel, ein Buchhändler in Berlin, der 1759 zu Magdeburg geboren war. Er kam nach Berlin, wo er 1780—1785 als Lehrer an der

[1]) Vgl. seine Kirchenpostille. Ausg. von Walch. Bd. XI. S. 3146–3147. Rambach, Luthers Verdienst ꝛc. 1813. S. 25. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 234.

[2]) Vgl. die eingehende „Beleuchtung und Würdigung der acht Sätze, welche Sämann in seinem Choralbuch wider die Einführung des rhythmischen Chorals aufgestellt hat" von B. John, Euterpe 1861. Nr. 6. 7. S. 93—100 und S. 115—119.

[3]) Hier auch drei Melodien seiner eigenen Komposition; vgl. Döring, Choralkunde 1865. S. 179. 217 und Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VII. S. 453 und S. 479.

[4]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 75. 76.

Digitized by Google

Realschule wirkte, dann als Privatgelehrter lebte. Als solcher fertigte er die Übersetzungen der Texte zu mehreren berühmten Musikwerken, wie Glucks Opern „Orpheus" und „Iphigenia",[1]) Händels Cäcilienode u. a. und dichtete auch eigene Texte zu einigen der sogenannten „geistlichen Dramen" Rolles. Später gründete er die „Sandersche Buchhandlung" in Berlin, als deren Inhaber er am 27. Januar 1825 starb. In seinem Verlag und von ihm selbst gesammelt und ediert erschien 1818—1819 das folgende kirchenmusikalische Sammelwerk, das namentlich in seiner ersten Abteilung ein historisches Dokument für die Flachheit und Stillosigkeit ist, zu der die evangelische Kirchenmusik um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts herabgesunken war.[2]) Dieses Werk ist:

Die Heilige Cäcilia. Lieder Motetten, Chöre und andere Musikstücke religiösen Inhalts. Herausgegeben und Sr. Majestät dem Kaiser und Könige Alexander I. allerunterthänigst zugeeignet von J. D. Sander. Berlin, o. J. in der Sanderschen Buchhandlung. 3 Abteilungen. qu. Fol. Erste Abteilung. Geistliche Lieder, Oden und Hymnen. Durchgesehen von S. M. D. Gattermann, G. A. Schneider und B. A. Weber. IV S. Titel u. Vorwort. 96 S. mit 89 Nrn. Zweite Abteilung. Motetten und Psalme für Chöre. Mit Beratung des Herrn Prof. Friedr. Zelter ausgewählt. 96 S. mit 35 Nrn. Dritte Abteilung. Chöre und andere kirchliche Musikstücke, mit Begleitung der Orgel oder eines andern hinlänglich starken Tasten-Instruments. 188 S. mit 8 Kantaten und andern Stücken mit Instrumentalbegleitung im Klavierauszug. — Von Sanders eigener Komposition sind in der ersten Abteilung: Nr. 37. S. 31. Am Erntefest: „Bringt Lob dem Allerhalter dar." Nr. 39. S. 33. Feier des 18. Oktobers: „Stimmt an des Dankes Feierlieder." Nr. 40. S. 34. Festgesang zur Feier der Vaterlandsbefreiung: „Herr Gott, dich loben wir." Nr. 82. S. 82. 83. Neujahrslied: „Mit Andacht grüßt das neue Jahr."

Sander, Friedrich, ein Orgelbauer der Gegenwart, der sich durch verschiedene wichtige Erfindungen im Orgelbau, die sich freilich zum Teil praktisch erst noch zu bewähren haben, einen Namen gemacht hat. Er lebte und arbeitete anfänglich zu Triebel (Prov. Brandenburg), dann in Liegnitz und Breslau, konnte aber seines vielen Experimentierens wegen auf keinen grünen Zweig kommen[3]) und ist jetzt nach Braunschweig übergesiedelt. Sander, der jetzt im Alter von c. 50 Jahren stehen mag,

[1]) Der Text zu dem viel gesungenen Chor aus „Iphigenia": „Leih aus deines Himmels Höhen" z. B. ist von Sander.

[2]) Den Geist des Werkes kennzeichnet am besten die folgende Thatsache: Unter Nr. 30. S. 79 erscheint unter dem Namen „Laß stets dein Reich sich mehren" Seb. Bachs mächtiger Choralchor „Nun lob mein Seel den Herren" aus der Kantate „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende" (Ausg. der Bach-Ges. V. 1. Nr. 28), und unten steht als Anmerkung: „Der eigentliche, sehr geschmacklose (!!) Text dieser Motette, oder dieses figurierten Chorals, ist die fünfte Strophe des alten Kirchenlieds, welche mit den Worten anfängt: Sey Lob und Preis mit Ehren ꝛc."

[3]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 27. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1887. S. 502. 503. Der erstgenannte Orgelschriftsteller spricht von Sanders „Er-

Digitized by Google

kommt namentlich das Verdienst der Erfindung der Röhrenpneumatik (vgl. diesen Art.) zu, in der er mit den ersten Versuchen schon 1863 begann, und die er neuestens in Verbindung mit einer Kastenlade[1]) (vgl. den Art. „Windladen") durch konsequente Durchführung des pneumatischen Princips und seine Anwendung auch auf Koppelungen und Kombinationen weitergebildet und vervollkommnet hat. Außerdem hat Sander noch eine gußeiserne Pumpmaschine erfunden, durch welche Wind von bedeutender Stärke in die Magazine des Orgelgebläses getrieben werden kann. Da diese Maschine selbst kaum verletzt werden kann und dagegen die durch das Treten so sehr strapazierten Schöpfbälge beseitigt, bezeichnet auch sie einen wesentlichen Fortschritt.[2])

Sanft-, als Beiwort bei dem Namen einzelner Orgelstimmen wurde ehmals angewendet, um den Toncharakter derselben anzuzeigen; z. B. Sanftgedackt (auch Subtil-, Human-, Stillgedackt), Sanftflöte (Zartflöte) u. dgl.[3])

Sankt Paulus die Korinthier, Choral. Nikolaus Hermans „Ein geystlich Lied, von der Toden Aufferstehung, vnd dem ewigen Leben" war samt seiner eigenen Melodie schon 1551 einzeln gedruckt erschienen.[4]) Bekannt wurde es aus des Verfassers „Sontags Euangelia". Wittenberg 1560. Bogen S. 4b (1562. S. 88—61). Während aber die Gesangbücher des 16. Jahrhunderts das ganze Lied brachten, begann man vom 17. Jahrhundert an die ersten zehn Strophen wegzulassen und die Strophen 11—22 mit dem Anfang „Gleich wie ein Waizenkörnelein" als selbständiges Lied zu behandeln. — Auf einem neuerdings aufgefundenen Porträt Nik. Hermans, das als ein gleichzeitiges, oder doch als die Kopie eines solchen angesehen wird, ist dem „alten Kantor" ein Spruchzettel in die Hand gegeben, auf dem der Anfang der Melodie unsres Liedes aufgezeichnet ist.[5]) Man sieht hierin wohl mit Recht den Beweis, daß Herman auch die Melodie erfunden hat. Sie lautet im Original von 1560:

findungswut", der zweite beklagt nicht mit Unrecht, daß die „orgelbauende Welt der letzten zehn Jahre ein gewisses Erfindungsfieber ergriffen" habe.

[1]) Auf diese Erfindung macht jedoch auch der Orgelbauer Mehmel (vgl. den Art.) in Stralsund Eigentumsansprüche; doch bestreitet ihm Sander die Priorität derselben. Vgl. Allihn, a. a. O. S. 499.

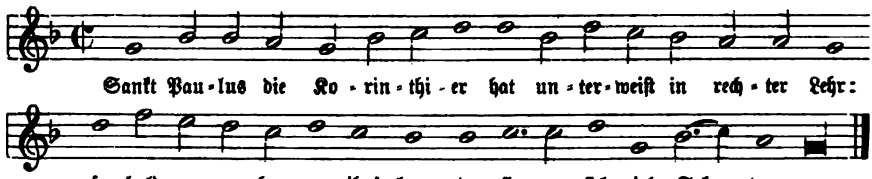
[2]) Vgl. Heinrich, a. a. O. S. 13.

[3]) Vgl. Biermann, Organogr. Hild. spec. 1738. S. 25. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 380.

[4]) In Rotenbuchers Bergkreyen. Nürnb. 1551. Nr. 27; vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 366. S. 105. Einen andern Einzeldruck verzeichnet Becker, Die Tonwerke ꝛc. 1847. S. 143. Vgl. auch Mützell, Geistliche Lieder des 16. Jahrh. II. Nr. 237. S. 411.

[5]) Dieses Porträt wird in der Stadtbibliothek zu Nürnberg aufbewahrt. Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 353.

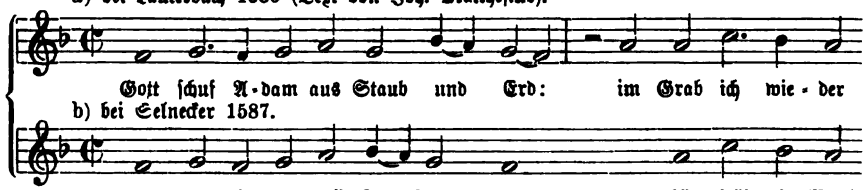
Digitized by Google



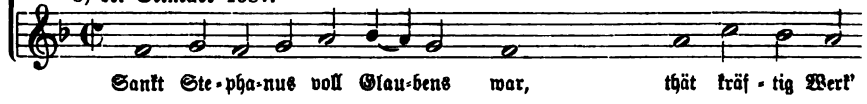
und war in den alten Gesangbüchern und Kantionalen allgemein verbreitet: Straßb. G.-B. von 1562 an (1566. S. CCCXCV): G.-B. Frankfurt. Joh. Wolff 1569. S. 79; G.-B. Frankf. 1581 (Feyerabend). S. CXCV; Lauterbach, Cithara. 1585. S. 639; Dresdner G.-B. 1593. S. 210; Calvisius, Kirchengesäng. 1597. Nr. CVIII; Gesius, Geistl. Lieder. 1607. III. S. CXX; Vulpius, G.-B. 1609. S. 546 u. S. 580; Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CXCIX; Buchwälders G.-B. Görlitz 1611. S. 1020. 1021; Demantius, Threnodiae. 1620. S. 286—291; Schein, Kantional 1627. S. 480. 481; Goth. Cant. sacr. 1648 (1657). III. S. 193 u. a. Später kam sie in Vergessenheit und war nur noch in einzelnen Sammlungen, wie Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 74 („Andere Melodie" zu „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du ꝛc.") und Kühnaus Ch.-B. II. 1790. Nr. 234. S. 259 („O Jesu, du mein Bräutigam"[1]) aufgenommen. Neuerlich hat v. Tucher, Schatz II. Nr. 89. S. 40 unsre Melodie wieder hervorgezogen und nach ihm haben sie auch Layriz, Kern II. Nr. 314. S. 104; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 996. S. 467 u. a. abgedruckt, immer mit dem Text „Gleich wie ein Waizenkörnelein."

Sankt Stephanus voll Glaubens war, Choral. Dies Lied Nik. Selneckers steht mit eigener Melodie unter der Überschrift „An S. Stephani tag. D. N. S." in des Verfassers „Christliche Psalmen, Lieder vnd Kirchengesenge." Leipzig 1587. 4°. S. 244. Die Melodie ist jedoch, wie es scheint, nicht wirklich eine eigene, etwa von Selnecker erfundene, sondern die vereinfachende Umbildung einer Weise, die sich zuerst bei Lauterbach „Cithara, Christiana, Psalmodiarum sacrarum libri VII, latine et germanice." Leipzig 1585. 8°. S. 606 findet. Beide Weisen lauten:

a) bei Lauterbach 1585 (Text von Joh. Matthesius).

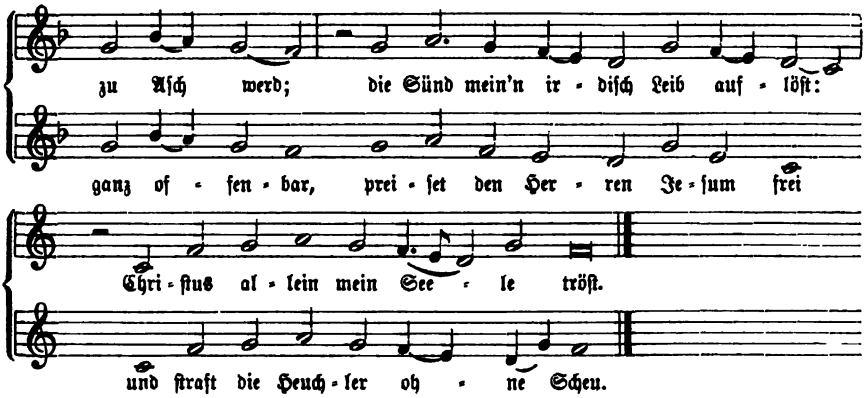


b) bei Selnecker 1587.



[1]) Unter diesem Liede haben wir Bd. II. S. 542 die Melodie aus Versehen diesem als eigene zugeschrieben und nehmen diesen Irrtum hiemit zurück.

Digitized by Google



Im älteren Kirchengesang hat jedoch keine der beiden Melodieformen Eingang gefunden; erst v. Tucher, Schatz II. Nr. 90. S. 40. 41 hat die Selneckersche Form ans Licht gezogen und Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 86. S. 39 sie verändert nochmals drucken lassen. Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 417a. b. S. 121.

Sanktus, der vierte unter den fünf feststehenden Sätzen der Messe (des Ordinarium Missae), der sich an die Präfation (vgl. den Art.) unmittelbar anschließt und dessen gregorianische Melodien für diesen Anschluß eingerichtet sind. Als Bestandteil der Liturgie wird das Sanktus, der Gesang der Seraphim (Hymnus seraphicus) in Jes. 6, 3 schon um die Wendezeit des ersten und zweiten Jahrhunderts erwähnt, und in die römische Messe soll es, wie die katholischen Liturgiker wollen, bereits der Papst Sixtus I. († 130) aufgenommen haben. Es war seiner ursprünglichen Idee nach mit der vorangehenden Präfation ein Dankgesang für die Wohlthaten der Schöpfung, deren Erstlinge im Offertorium (vgl. den Art.) dargebracht worden waren. Als dann in der mittelalterlichen Kirche an die Stelle des Dankopfers die Opferung des Leibes und Blutes Christi durch den Priester trat, erhielt das Sanktus die Erweiterung des Osanna und Benediktus (Matth. 21, 9), zweier Stücke, die auf das Kommen des Herrn im Abendmahl und seine Gegenwart in Brot und Wein hindeuten sollten. Daher stammt in der römischen Liturgie die Ordnung, daß nach dem Sanktus und ersten Osanna die Konsekration (durch die eben die Gegenwart des Herrn eintritt) und Elevation und darauf das Benediktus mit der Wiederholung des Osanna folgt.[1]) — Für die Behandlung des Sanktus in der musikalischen Messe (der „Figuralmesse", wie die katholischen Kirchenmusiker gegenüber der „Choralmesse" sagen) hat sich, wie für die andern feststehenden Meßsätze, schon

[1]) Die Vorschrift lautet: „Sanctus cantari post praefationem, sed Benedictus qui venit reservari post elevationem ss. Sacramenti . . . Si autem Benedictus ante consecrationem cantatur, sub elevatione vel potius postea potest cantari „Tantum ergo" vel aliqua antiphona ss. Sacramento propria." Vgl. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst. 1870. S. 310. 311. Kothe, Musik.-liturg. Wörterbuch. 1890. S. 97. 98.

Digitized by Google

bei den Meistern des alten polyphonischen Musikstils eine typische Weise herausgebildet, die in Bezug auf Auffassung und musikalische Gliederung seitdem festgehalten wird. Die Gliederung in Sanctus, Pleni sunt, Osanna und Benedictus wird im allgemeinen durch die für die Recitation des Liturgen vorgeschriebenen Absätze bestimmt; die Auffassung erstrebt im Sanktus feierlichste Erhabenheit, im Pleni sunt feurig lebhaften Ausdruck; das Osanna schreitet zu belebter Freudigkeit meist in der Form der Fuge fort, und das Benediktus spricht die innerliche Freude des Gemütes, das in stillem Anschauen des gegenwärtigen Herrn froh ist, meist in mehrstimmigem Sologesang aus, dem etwa später noch die ausschmückende Begleitung eines Soloinstruments, der Orgel und des Chores, letzterer öfters mit Einwebung des zweiten Osanna, hinzutritt.[1]) — Für die deutsche evangelische Kirche hatte zwar Luther in der Form. missae 1523 bestimmt, daß auf die Präfation unmittelbar die Einsetzungsworte folgen sollen, das Sanktus aber während der Distribution gesungen werden könne, und mehrere der ältesten Kirchenordnungen waren ihm hierin gefolgt.[2]) Im allgemeinen aber nahm man wie alle Stücke der Liturgie, so auch das Sanktus ohne Änderung herüber und ließ es lateinisch vom Chor,[3]) — später „an hohen Festtagen im Chor und von der Orgel" begleitet[4]) —, oder in deutscher Übersetzung (auch des Hosianna), oder endlich mit andrem deutschem Text — als solcher ist namentlich das „Heilig ist Gott der Vater" viel verbreitet gewesen und mit dem Tonsatz des Mich. Prätorius auch jetzt noch allgemein bekannt — singen.[5]) Dabei wurden ebenso wie in den katholischen Meßbüchern die verschiedenen Sanktus für die Tage und Zeiten des Kirchenjahres, als Sanctus feriale, dominicale, minus summum, summum, angelicum unterschieden.[6]) Als Sanktuslied wurde namentlich in kleineren Verhältnissen und in Ermanglung eines Chores Luthers „Jesaja dem Propheten das geschah", allgemein ge-

[1]) Daß das Benediktus gesungen werde, scheint jedoch im katholischen Kultus nicht immer und überall als notwendig befunden worden zu sein. So schrieb Mozart unterm 4. November 1777 aus Mannheim: „Hier ist es nicht üblich, daß man ein Benediktus macht, sondern der Organist muß dort allezeit spielen." Vgl. Jahn, Mozart I. S. 464. Anm. 14.

[2]) So bestimmt die Wittenb. K.-O. 1533: „weil das Volck communicirt, singt man Sanctus; Agnus Dei; Jesus Christus vnser Heyland; Got sey gelobet; das Deutzsch Confitebor tibi; pange lingua lateinisch vnd dergleichen, auch deutzsche gesenge vom Feste ꝛc. bis die Communion aus ist." Vgl. Förstemann, Urkundenbuch I. 1842. S. 388. — Preuß. K.-O. 1525. Rigaische K.-O. 1530. Sluters G.-B. 1531 u. a.

[3]) Braunschw. K.-O. 1531. Mark Brandenb. K.-O. 1540. Lüneb. K.-O. 1564. Keuchenthals G.-B. 1573. Oldenb. K.-O. 1573. Preuß. K.-O. 1544.

[4]) Lauenb. K.-O. 1585. Osnabr. Agende 1652. Magdeb. Ag. 1667.

[5]) Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. Mecklenb. K.-O. 1540. Loffius' Psalm. 1553 ꝛc. Östr. K.-O. 1571. Keuchenthals G.-B. 1573. Lubecus' Miss. 1589 u. a.

[6]) Vgl. die verschiedenen Melodien dieser Sanktus bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 214—222. S. 336—345; dort Nr. 225—226. S. 349—351 auch die liedmäßigen Sanktus der Böhm. Brüder. — Layritz, Kern IV. S. 29—36.

Digitized by Google

braucht, obwohl dieses Lied „mehr den Charakter eines Referates über Jes. 6, als den einer Lobpreisung" hat.[1]) — Als im Verlaufe des 17. Jahrhunderts eine eigene evangelische Kirchenmusik sich bildete, blieben nur noch drei von den fünf Sätzen der choralischen Messe, das Kyrie, Gloria und Credo, an ihrer hergebrachten Stelle in der Liturgie. Von ihnen wurden Kyrie und Gloria auch als Figuralmusik gesetzt; es war das die sogenannte kurze Messe. Das Sanktus als Abschluß der Präfation war mit dieser nur noch an den hohen Festtagen im Gebrauch, ebenfalls als Figuralmusik und unter Ausschluß des Osanna und Benediktus, die ja nach Beseitigung der Meßopferidee als Fortsetzung des Sanktus keinen Sinn mehr hatten.[2]) Solcher Sanktus hat Seb. Bach mehrere geschrieben,[3]) von ihm besitzt die evangelische Kirche auch das größte und herrlichste aller Sanktus, die je geschrieben worden sind: das Sanktus der H-moll-Messe. Daß dieses „für die Präfation an einem der hohen Feste ursprünglich komponiert worden ist, wird nach Spitta „klar durch den Umstand bewiesen, daß auch von ihm das Osanna und Benediktus ausgeschlossen sind, welche Bach mit dem Agnus Dei vereinigt" hat. — Sanktus-Kompositionen aus der nach-bachischen Zeit, von Doles, C. Ph. Em. Bach, Hiller, Schicht u. a., die meist wenig liturgische Rücksichten mehr nahmen, sind jetzt vergessen.[4]) Dagegen sind infolge der liturgischen Restaurationsbestrebungen neuerer Zeit nicht nur manche ältere wertvolle Sanktus wieder hervorgezogen, sondern auch neue, z. B. von Mendelssohn, Grell u. a. (zunächst für den Domchor in Berlin) komponiert worden.[5])

Sartorius, Christian, zu Querfurt um die Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts geboren, war später Kammermusikus in brandenburgischen Diensten und zugleich Verwalter des Klosters und Stifts Himmelskron. Er starb um 1668. Von ihm ist noch das folgende Kirchenmusikwerk bekannt:

---

[1]) Vgl. über dasselbe und seine ehmals gebräuchliche Ausführungsweise als Sanktus unsern Art. Bd. I. S. 648—650.

[2]) Vgl. Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682. S. 1086. Sachsen-Weißenfelsisches Gesang- und Kirchenbuch. 1714. S. 62. 63. S. 259. 260. S. 326. 327. Hier auch wie bei Seb. Bach im Text „gloria ejus" statt „gloria tua", „dem Bibelwort gemäß, aber dem kanonischen Meßtext zuwider." Spitta, Bach II. S. 522. Anm. 40. Das Dresdner G.-B. 1762. S. 586 dagegen hat — wohl unter dem Einfluß des dortigen katholischen Kultus — „gloria tua".

[3]) Dieselben sind gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XI. Lief. 1. S. 69 ff. Vgl. über sie Rusts Vorwort zu diesem Jahrg. S. 16 f. und Spitta, a. a. O. II. S. 521. 522.

[4]) Eine Anzahl solcher, meist mit deutschem Text „Heilig", verzeichnet Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 19—21.

[5]) Ältere Stücke findet man in der „Musica sacra", der Sammlung des Domchors. Von Mendelssohn nennen wir beispielsweise das „Heilig. Doppelchor für S. A. T. u. B." Mus. sacr. Bd. VII. Nr. 18, von Grell das sechsstimmige „Heilig" in Op. 32. — Vielfach verbreitet in Sammlungen religiöser Chorgesänge ist auch das bekannte „Heilig" aus Spohrs Oratorium „Die letzten Dinge".

Digitized by Google

Unterſchiedlicher Teutſcher nach der Himmelskron zielender hoher Feſt- und Dank-Andachten Zuſammenſtimmung, mit I. II. III. IV. V. VI. und VIII. nämlich einer, zwey, drey auch fünf Vocal-, dann zweyen und mehr Inſtrumental-Stimmen, als Violinen oder Cornetten, auch Poſaunen, ſamt gedoppelten Basso continuo. Nürnberg 1658. Fol.

Sartorius (Schneider), Erasmus, Kantor und Muſikdirektor zu Hamburg, war 1577[1]) zu Schleswig geboren. Seiner ſchönen Stimme wegen nahm ihn der Herzog von Holſtein-Gottorp ſchon 1587 als Diskantiſten in ſeine Kapelle auf; 1590 ſandte ihn der Herzog Johann Adolf auf das Gymnaſium zu Bordesholm und ermöglichte ihm ſpäter auch noch den Beſuch der Univerſität Roſtock.[2]) Sein muſikaliſches Talent verſchaffte ihm nach abſolvierten Studien zunächſt die Stelle eines Kantors an der Hauptkirche zu Roſtock, und 1604 die Berufung auf die noch anſehnlichere Stelle eines Kantors und Muſikdirektors am Johanneum zu Hamburg, wo er Eberhard Deckers Nachfolger war.[3]) In Hamburg machte ſich Sartorius bald einen Namen als Geſanglehrer und als tüchtiger Leiter des Kirchenchores, mit dem er 1609 die erſte Paſſionsmuſik („mit Vokalmuſik", alſo motettenmäßig mehrſtimmig) in der St. Gertraudenkapelle aufführte, was dann alljährlich wiederholt wurde und wofür er jedesmal ſeinen „Paſchſemmel" oder „Recompens" erhielt. 1612 wurde er noch Vikarius am Dom und 1628 auch Domkantor; außerdem hatte er den Ehrentitel eines Poet. Caesar. Laureat. Sartorius ſtarb am 17. Oktober 1637[4]) zu Hamburg und Thomas Selle (vgl. den Art.) wurde ſein Nachfolger. — Kompoſitionen ſcheint er nicht hinterlaſſen zu haben; dagegen ſind noch zwei Schriften: „Belligerasmum sive hist. belli in regno musico exorti." Hamb. 1622 (und weitere Auflagen) und „Institutiones musicas" nebſt einem „Encomium Musicae". Hamb. 1635 von ihm bekannt.[5])

Sattler, Heinrich, Seminarmuſiklehrer zu Oldenburg, iſt am 3. April 1811 zu Quedlinburg geboren. Er beſuchte das Gymnaſium zu Blankenburg und erlangte

[1]) So nach Molleri Cimbria litterata I. S. 580; vgl. Sittard, Geſch. des Muſik- und Konzertweſens in Hamburg. 1890. S. 29. Gerber, Altes Lex. II. S. 392 und nach ihm alle ſpäteren Lexika haben 1575. Schwenke, Signale 1870. S. 66 ſagt „1575 oder 1577".

[2]) Sittard, a. a. O. macht ihn zum „Organiſten in Bordesholm", während Gerber, a. a. O. die wahrſcheinlichere obige Angabe hat.

[3]) Decker war 1604 geſtorben und Sartorius noch im ſelben Jahr erwählt worden. Vgl. Mattheſon, Ehrenpforte 1740. S. 307 und nach ihm Schwenke, a. a. O. und Sittard, a. a. O. Gerber, a. a. O. giebt 1605, vielleicht als die Zeit, zu welcher Sartorius die Stelle angetreten hat.

[4]) Dies Datum giebt Sittard, a. a. O. unter Berufung auf Joh. Alb. Fabricius, Mem. Hamb. II. S. 622, wie es auch Schwenke, a. a. O. bereits hatte. Gerber, a. a. O. und alle ihm folgenden haben als Todesjahr 1639.

[5]) Das „Encomium Musicae" war nach Mattheſon, a. a. O., wo er es ganz hat abdrucken laſſen, ein „unvergleichliches Meiſterſtück". Vgl. auch Gerber, a. a. O. S. 593 und Forkel, Allg. Litteratur der Muſik. 1792. S. 287 und S. 471. 472.

Digitized by Google

seine musikalische Ausbildung in der Musikschule Friedrich Wilhelm Liebaus in Quedlinburg, die er von 1833—1836 besuchte. Später wirkte er von 1838 bis 1861 als Organist und Musikdirektor zu Blankenburg a. H. und trat als Orgelspieler und — von Mendelssohn aufgemuntert — auch als Komponist hervor. Von 1861 an war er viele Jahre und in anerkannt tüchtiger Weise als Musiklehrer am Lehrerseminar zu Oldenburg thätig, und jetzt lebt er im Ruhestand dem Vernehmen nach zu Braunschweig. — Von seinen zahlreichen Werken, die meist unterrichtliche Zwecke verfolgen, sind hier zu nennen:

1. Fuge für Orgel. Erfurt, Körner. — 2. Leichte Fantasie D-moll für Orgel. Op. 13. Ebendas. — 3. Introduktion und Fuge D-dur für Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann (im Töpfer-Album. S. 44. 45). — 4. Vorspiel zu „O Haupt voll Blut und Wunden" (im Schneider-Album. S. 78—82). — 5. 8 geistliche Gesänge von Friedr. Oser für gem. Chor. Leipzig, Rieter-Biedermann. — 6. Präludienbuch. Orgelvorspiele zu den gebräuchlichsten Choralmelodien, zunächst zu dem neuen Oldenb. G.-B. Op. 36. Weimar, Kühn. — 7. Choralbuch zu dem Oldenburgischen neuen Gesangbuch. Vierstimmig für Orgel, Harmonium, Pianoforte und Gesang bearbeitet. Oldenburg, 1869. Schmidt. 4°. — 8. Theoretisch-praktische Orgelschule. Zum Gebrauch in Seminarien, Präparandenanstalten, Orgelinstituten ꝛc. Erfurt, Körner. — 9. Die Orgel. Nach den Grundsätzen der neusten Orgelbaukunst dargestellt und den Organistenschulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten sowie allen Freunden der Orgel und des Orgelbaus gewidmet. Mit sechs lithographischen Tafeln. Langensalza 1857. Greßler. 5. Aufl. 1873. 100 S. kl. 8°. — 10. Zwei- und dreist. Gesänge religiösen und weltlichen Inhalts für kleinere Kirchenchöre ꝛc. Heft I. Religiöse Gesänge (8 kleine Motetten). Op. 44. Quedlinburg 1876. Bieweg. — 11. Harmonielehre nebst Musik- und Chorallehre. Oldenburg 1862. Schmidt. VI u. 124 S. gr. 8°.

Sauer, Christoph Gottlieb, Musikdirektor und Konrektor an der Sebalder Schule zu Nürnberg, wo er am 11. September 1650 geboren war. Er besuchte die Schulen seiner Vaterstadt und genoß zugleich den Unterricht des Kantors Horn im Gesang, des Stadtmusikus Gabr. Schütz auf der Violine und Gambe, und des Musikdirektors Schwemmer in der Komposition. 1669 verließ er die Nürnberger Schulen[1]) und besuchte nacheinander die Universitäten Altdorf, Jena, Halle, Leipzig, Wittenberg und Helmstädt, überall fleißig disputierend. Zu Nürnberg wurde ihm dann 1696 das Direktorium des Musikchors und 1703 auch das Konrektorat an der Sebalder Schule übertragen. In diesen Ämtern starb er am 13. Juli 1712. Kompositionen von ihm werden keine genannt.

[1]) Bei seiner Valediktion hielt er eine Rede De Musica vetere et recenti, während der nach Gerber, Altes Lex. II. S. 394 „jedesmal diejenigen Instrumente erschallten, von denen der Redner handelte." Das wäre also vielleicht das erste Beispiel der in unsern Tagen eingeführten musikgesch. Vorträge in Verbindung mit historischen Konzerten.

Digitized by Google

Sauer, Wilhelm, Hoforgelbauer zu Frankfurt a. O. und neben Walcker und Ladegast einer der ersten deutschen Meister der Gegenwart, ist am 23. März 1831 zu Friedland in Mecklenburg geboren. Von seinem Vater, einem bescheidenen und biedern Mann, der als Orgelbauer in beschränkterem Geschäftskreise sehr Tüchtiges geleistet hat, wurde er anfänglich für einen wissenschaftlichen Beruf bestimmt und absolvierte daher bis 1849 das Gymnasium. Dann aber kehrte er in die väterliche Werkstätte, in der er sich von Jugend auf mit Vorliebe beschäftigt hatte, zurück und erlernte den Orgelbau, in dem er sich später auf Studienreisen in Deutschland, der Schweiz, Frankreich und England, namentlich durch einen längeren Aufenthalt in Paris und London, außerordentlich vervollkommnete. 1857[1]) gründete er seine Orgelbauanstalt zu Frankfurt a. O., die bald zu Ruf und ansehnlicher Ausdehnung gelangte und in der jetzt die verschiedenartigsten Arbeitsmaschinen durch Dampfkraft in Thätigkeit gesetzt werden, wodurch die Fabrikation der einzelnen Orgelteile mit mathematischer Sicherheit und Genauigkeit ermöglicht ist. Bis heute sind aus den Sauerschen Werkstätten bereits über 500 Orgelwerke jeder Größe hervorgegangen.[2]) In Anerkennung seiner ersprießlichen Thätigkeit hat denn auch Sauer unter dem 8. Mai 1884 das Ehrenprädikat eines königlich preußischen Hoforgelbaumeisters erhalten. — Die Sauerschen Werke stehen ihrem Ruf nach in der vordersten Reihe unter den Erzeugnissen der neueren Orgelbaukunst. Verwendung des besten Materials: reichlich Zinn, fein legiertes Metall und altgelagertes, astfreies Holz, tadellos sorgfältige, solid bis ins einzelnste ausgearbeitete und darum prompt wirkende Mechanik, treffliche Windgebung und Windverteilung, übersichtliche Anlage bei einsichtigster Raumbenützung, Beigabe aller neueren mechanischen Einrichtungen, soweit sie sich bewährt haben, und endlich eine Spielart, die auch die feinste Phrasierung gestattet, werden diesen Werken als Vorzüge nachgerühmt. Sauer war einer der ersten unter den norddeutschen Orgelbauern, welche die Schleiflade aufgaben und zur Kegellade übergingen. Unter den neueren mechanischen Vorrichtungen hat er manche in eigentümlicher Weise weiter ausgebildet und wesentlich vervollkommnet. Einen von ihm auf das System der Klötzchenkoppel gegründeten Kombinationszug, der die für ihn eingestellten Register erklingen und gleichzeitig die bisher erklingenden verstummen macht, hat er sich patentieren lassen.[3]) Sonst werden von seinen mechanischen Vorrichtungen noch genannt: eine Manualkoppel ohne jeglichen Zwischenmechanismus; eine besondere Crescendo-Walze fürs Pedal, durch welche

[1]) So nach der gewöhnlichen Angabe. Das Musik. Wochenblatt. 1889. S. 255 giebt unter Berufung auf die Leipz. Illustr. Ztg. „1860" als Gründungsjahr.

[2]) Die am 5. April 1889 dem Kirchenvorstand übergebene neue Orgel der Thomaskirche zu Leipzig mit 63 kl. Stn. ist das 501. Orgelwerk Sauers. Sie kostet 25 000 Mark und der Erbauer leistet eine zehnjährige Garantie.

[3]) Vgl. über diesen Kombinationszug Wangemann, Die Orgel. 1887. S. 156. 157. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1887. S. 659. 660 und Atlas Taf. XXXVI. Fig. 1. Piutti im Musik. Wochenblatt 1889. S. 256.

Digitized by Google

jeder Klangstärke auf den Manualen die entsprechende auf dem Pedal sofort und ohne Unterbrechung des Spiels beigegeben werden kann, und verstellbare Messingstreichbärte für die Pfeifen der Gambenstimmen zur Erlangung einer präcisen und sichern Ansprache. — Solchen äußern, mechanischen Vorzügen entspricht auch die innere, künstlerische Ausgestaltung, die Sauer seinen Werken zu geben mit Erfolg sich bestrebt. Wo nicht schon gegebene Verhältnisse entgegen stehen, verteilt er die Stimmen seiner Werke so auf die Klaviere, daß diese selbständig in der Klangstärke von ff zu f und mf sich zur Seite stehen und doch zu harmonischer Einheit verschmelzen. Bei der Intonation weiß er innert der historisch gewordenen Familienzüge der Gruppe, der jede angehört, der einzelnen Stimme ihre volle Individualität, ihre besondere Klangfarbe zu wahren, und sie doch — und zwar auch die hervorstechendsten wie Mixtur, Posaune, Trompete u. s. w. und gerade sie ganz besonders — so edel zu halten, daß sie jeder ihrem Charakter entsprechenden Verbindung willig sich fügt, als Teil im Interesse des Ganzen zurücktritt, damit schließlich der Zusammenklang aller Stimmen eine abgerundete und glänzende, edle und kirchlich würdige Gesamtwirkung als Resultat ergebe. — Wir verzeichnen die größeren Orgelwerke (von 30—60 kl. Stn.), die in der Sauerschen Werkstätte bis jetzt gebaut wurden, in chronologisch geordneter Reihenfolge:

1. Orgel in der Domkirche zu Marienwerder. 1864. 50 kl. Stn. 3 Man.[1]) — 2. Orgel der Marienkirche zu Bernau. 36 kl. Stn. 3 Man. — 3. Orgel der kath. Bernhardinerkirche zu Posen. 1864. 34 kl. Stn. 2 Man. — 4. Orgel der St. Nikolaikirche zu Frankfurt a. O. 48 kl. Stn. 1868. 3 Man. — 5. Orgel der Thomaskirche in Berlin. 1868. 52 kl. Stn. 4 Man.[2]) — 6. Orgel der evangelischen Pauluskirche zu Posen. 1868. 30 kl. Stn. 2 Man. — 7. Orgel der Kreuzkirche zu Posen. 1869. 30 kl. Stn. 2 Man. — 8. Orgel der Johanniskirche zu Magdeburg. 1870. 64 kl. Stn. 4 Man. — 9. Orgel der Zionskirche zu Berlin. 1872. 30 kl. Stn. 2 Man. — 10. Orgel der Johanniskirche zu Altona. 1873. 40 kl. Stn. 2 Man. — 11. Orgel der altstädt. evang. Kirche zu Thorn. 1873. 34 kl. Stn. 2 Man. — 12. Orgel der evang. Kirche zu Ludwigshafen a. Rh. 1874. 38 kl. Stn. 2 Man. — 13. Orgel im Dom zu Fulda. 1876. 51 kl. Stn. 3 Man. — 14. Orgel der Liebfrauenkirche zu Burg bei Magdeburg. 1876. 38 kl. Stn. 3 Man. — 15. Orgel der finnischen Marienkirche zu Petersburg. 1876. 36 kl. Stn. 3 Man. — 16. Orgel der schwedischen Katharinenkirche zu Petersburg. 1876. 35 kl. Stn. 3 Man. — 17. Orgel der Trinitatiskirche zu Mannheim. 1876. 35 kl. Stn. 3 Man. — 18. Orgel der Jakobikirche zu Drossen. 1876. 31 kl. Stn. 2 Man. — 19. Orgel der Paulskirche zu Bromberg. 1877. 42 kl. Stn. 3 Man. — 20. Orgel der evang. Kirche zu Bietz. 1877. 35 kl. Stn. 3 Man. — 21. Orgel der evang. Kirche zu Linden a. Rh. 1877. 30 kl. Stn. 2 Man. — 22. Orgel der Christuskirche zu Bochum. 1878.

[1]) Vgl. über dieses Werk: Granzins „Bemerkungen über Orgelbau" in der Allg. musik. Ztg. 1863. S. 323—326 u. S. 341—343.

[2]) Vgl. Allg. musik. Ztg. 1869. S. 59. 60. 69. 70 und 1870. S. 38. 39.

Digitized by Google

38 kl. Stn. 3 Man. — 23. Orgel der Jerusalemskirche zu Berlin. 1879. 36 kl. Stn. 3 Man. — 24. Orgel der Gertraudenkirche zu Frankfurt a. O. 1879. 36 kl. Stn. 3 Man. — 25. Orgel der evang. Kirche zu Iserlohn. 1879. 30 kl. Stn. 2 Man. — 26. Orgel der Louisenkirche zu Charlottenburg. 1879. 30 kl. Stn. 2 Man. — 27. Orgel der Dreifaltigkeitskirche zu Worms. 1881. 50 kl. Stn. 3 Man. — 28. Orgel der Neuen Kirche zu Berlin. 1881. 37 kl. Stn. 3 Man. — 29. Orgel der reform. Kirche zu Frankfurt a. O. 1881. 35 kl. Stn. 3 Man. — 30. Konzertorgel im Rudolfinum zu Prag. 1882. 50 kl. Stn. 3 Man. — 31. Orgel der Dankeskirche zu Berlin. 1883. 30 kl. Stn. 2 Man. — 32. Orgel der Liebfrauenkirche zu Wernigerode. 1883. 30 kl. Stn. 2 Man. — 33. Orgel der kath. Gertrudiskirche zu Essen. 1884. 41 kl. Stn. 3 Man. — 34. Orgel der kath. Kirche zu Eickel in Westfalen. 1885. 33 kl. Stn. 2 Man. — 35. Orgel der evang. Kirche zu Saratow. 1885. 30 kl. Stn. 2 Man. — 36. Orgel der evang. Kirche zu Mainz. 1885. 31 kl. Stn. 2 Man. — 37. Orgel der Petrikirche zu Leipzig. 1886. 60 kl. Stn. 3 Man. — 38. Orgel der Brüderkirche in Berlin. 1886. 22 kl. Stn. 2 Man. — 39. Orgel der evang. Kirche zu Pernau in Livland. 1886. 36 kl. Stn. 3 Man. — 40. Orgel der evang. Kirche zu Gelsenkirchen. 1886. 34 kl. Stn. 3 Man. — 41. Orgel der Gnadenkirche zu Militsch i. Schl. 1887. 33 kl. Stn. 2 Man. — 42. Orgel der evang. Kirche zu Leipzig-Plagwitz. 1888. 38 kl. Stn. 3 Man. — 43. Orgel der evang. Kirche zu Ems. 1888. 25 kl. Stn. 3 Man. — 44. Orgel der Thomaskirche zu Leipzig. 1889. 63 kl. Stn. 3 Man. — 45. Orgel der kath. Nikolauskirche zu Amsterdam. 1889. 40 kl. Stn. 2 Man. — 46. Orgel der Jesuskirche zu Riga. 1889. 35 kl. Stn. 3 Man. — 47. Orgel der Marienkirche zu Mühlhausen i. Th. 1890. 60 kl. Stn. 3 Man. — 48. Orgel der Domkirche zu Kolberg. 1890. 45 kl. Stn. 3 Man. — 49. Orgel der evang. Kirche zu Lennep (Rheinland). 1890. 40 kl. Stn. 3 Man. — 50. Orgel der Nikolaikirche zu Dorpat. 1890. 33 kl. Stn. 2 Man. — 51. Orgel der Nikolaikirche zu Prenzlau. 1890. 30 kl. Stn. 2 Man. —

Sauerbrey, Johann Wilhelm Christian Karl, geboren am 22. August 1804 zu Königssee in Thüringen. Er besuchte von 1821 an das Lehrerseminar zu Erfurt, wo er unter der Leitung Mich. Gotthard Fischers seine musikalische Ausbildung erlangte. Bald nach seinem Abgang vom Seminar wurde er um 1828 als Organist an die St. Nikolaikirche und Seminarmusiklehrer in Stade berufen und wirkte hier als Organist später an der Willibaldikirche bis an seinen Tod am 4. Januar 1847. Er bearbeitete zwei Choralbücher, die auch Melodien von ihm selbst enthalten, und schrieb zahlreiche Orgelkompositionen, die teils in besonderen Heften, teils in den Sammlungen G. W. Körners in Erfurt gedruckt erschienen sind. Wir verzeichnen:

Op. 4. 12 Orgelstücke. Hannover, Nagel. — Op. 7. 20 Orgelstücke für die ersten Anfänger. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 8. 12 Orgelstücke. Ebendas. — Op. 16. 8 leichte Orgelstücke. Hamburg, Cranz. — 136 Choralmelodien vierstimmig ausgesetzt, und zunächst zum Gebrauch in den Herzogtümern Bremen und Verden bestimmt. Stade (1831). Selbstverlag. — Op. 21. Choralbuch mit bezifferten Bässen. Im Auftrage und nach Angabe des königl. Ministeriums zu Hannover bearbeitet. 1838. 148 Mel., darunter

Digitized by Google

drei von S. selbst: 1. „Vollendet ist dein Werk, vollendet"; 2. „Jauchzt unsrem Gott, er ist von großer Güte"; 3. „Werde Licht, du Volk der Heiden" (letztere noch im Hannov. Ch.-B. von Hille 1886). — Op. 23. Auf Gott vertraut! Kantate von A. C. Bothe. Für vierst. Mchor. Stade, Autor. — Op. 28. 4 leichte fugierte Nachspiele für Orgel. Erfurt, Körner. — Präludium mit Fuge D-dur für Orgel. Ebendas. —

Saugventile an den Schöpf- oder Arbeitsbälgen im Gebläse der Orgel vgl. im Art. „Schöpfventile".

Sauppe, Christian Gottlieb, geboren 1754 zu Wechselburg im Leipziger Kreis des Königreichs Sachsen, war später Organist zu Glauchau, wo er um 1810 gestorben ist. Außer einigen Klavier- und Gesangswerken, die von 1785—1802 gedruckt erschienen sind, befinden sich von ihm im Manuskript auf der Bibliothek zu Berlin ein Osteroratorium („Die siegreiche Auferstehung Jesu Christi") und eine Osterkantate, beide aus der Zeit um 1780 stammend.

Scandelli, Antonio (Antonius Scandellus), von 1568—1580 kurfürstlich sächsischer Kapellmeister zu Dresden, war 1517 zu Brescia geboren. Über seinen Bildungsgang ist nichts Authentisches bekannt; er wird sich in seinem Vaterland Italien zum Instrumentalisten und unter dem Einfluß von Meistern der Niederländischen Schule auch zu einem tüchtigen Komponisten gebildet haben. Schon unter Kurfürst Moritz, der am 9. Juli 1553 in der Schlacht bei Sievershausen fiel, treffen wir Scandelli in Dresden und zwar als Instrumentisten der Kapelle. Er genoß hier von Anfang an eines bedeutenden Rufes und bezog daher nicht nur den höchsten Gehalt unter allen Mitgliedern der Kapelle, sondern erhielt denselben gleich „ufs Leben" zugesichert; auch galt er seiner und der Folgezeit als ein „Musicus praestantissimus" und wurde in Urkunden mehrfach als „weitberufener, kunstreicher Instrumentist" und „guter Zinkenbläser und Komponist" bezeichnet.[1]) Von 1565 oder 1566 an unterstützte Scandelli den alternden und kränklichen Kapellmeister Matthäus Le Maistre als dessen „zugeordneter Moderator" in der Leitung der Kapelle, und als dies Verhältnis Unzuträglichkeiten herbeiführte, wurde dieser pensioniert und Scandelli unter dem 12. Februar 1568 sein Nachfolger[2]) als

[1]) Vgl. eine Sammlung auf ihn bezüglicher Aktenstücke, welche Dr. Otto Kade im Dresdner Archiv aufgefunden hat, in den Monatsh. für Musikgesch. 1877. S. 251—256. — Auch ein Bruder von ihm, Angelo Scandelli, wird als Instrumentist der Dresdner Kapelle genannt. Vgl. Fürstenau, Beitrag zur Gesch. der königl. Sächs. musik. Kapelle. 1849. S. 35.

[2]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1878. S. 63. — Bald danach, am 5. Juni 1568 machte er Hochzeit mit Agnes de Tola, einer Tochter des Instrumentisten und Malers Benedetto de Tola. Doch scheint dies die zweite Ehe Scandellis gewesen zu sein, denn bei seinem Tode blieb diese Frau als Witwe zurück und es werden „Kinder beyder Ehen" genannt. — Eine Schwester dieser Frau, Katharina, war mit dem kurfürstl. Organisten Christoph Walther — vielleicht einem Sohne oder sonstigen Verwandten des Kapellmeisters Johann Walther — verheiratet. Unterm 28. Juni 1580 suchen beide Frauen um die Erlaubnis nach, das Erbe ihrer in Italien verstorbenen Mutter antreten zu dürfen.

Digitized by Google

Kapellmeister. Dieses Amt verwaltete er zur vollen Zufriedenheit seines Fürsten, die ihm dieser durch verschiedene besondere Gunstbezeugungen zu erkennen gab, bis an seinen Tod, der am 18. Januar 1580 abends 7 Uhr eintrat.[1]) — Von Scandellis Werken werden zuerst 1551 drei sechsstimmige Gesänge, 1554 ein „Epithavium Electoris Mauritij“ und eine sechsstimmige Trauermesse auf denselben Fürsten genannt. Kirchliche Stücke (Motetten) und weltliche Lieder erschienen von 1564 an teils in Sammlungen, teils in von ihm selbst edierten eigenen Werken.[2]) Die deutsche evangelische Kirche, zu der Scandelli gleich anderen seiner an deutschen Fürstenhöfen angestellten italienischen Kunstgenossen übergetreten war, verdankt ihm nicht nur eine im Gebrauch gebliebene Choralmelodie, sondern auch eine Passionsmusik, die seinerzeit weit bekannt und viel gebraucht gewesen sein muß, da sie noch 1621 von Samuel Besler „mit der Chorstimme vermehret, zum Druck verleget und gefertiget“ (Breslau, Neumann. Fol.) wurde, — und eine Ostermusik, von der Stiphelius 1612 bezeugte: „Am heiligen Ostertage wird in unsern christlichen Gemeinden jährlich zur Vesper vor der Predigt gesungen die Auferstehung, wie sie Antonius Scandellus herrlich und wohl gesetzet hat.“ Hier sind von diesen Werken anzuführen:

1. Newe Teutsche Liedlein mit Vier vnd Fünff Stimmen, welche gantz lieblich zu singen, vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, durch Anthonium Scandellum, Churf. Gn. zu Sachsen Capellenmeister verfertiget. Gedruckt zu Nürnberg durch Dietrich Gerlatz in Joh. Bergs seligen Druckerey. M.D.LXVIII. — Nr. 5 ist „Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich“ (vgl. den Art.). — 2. Das Leyden vnsers Herrn Jesu Christi, nach dem Evangelisten Johannes.“ 2—5 Stn. „vor 1561“. — 3. „Die Aufferstehung vnsers Herrn Jesv Christi nach den vier Evangelisten.“ 2—5 Stn. „vor 1573.“[3]) — 4. Neugedruckte Stücke von Scandelli sind: „Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn.“ Mus. sacra. Berl., Bote & Bock. Bd. XI. Nr. 2. „Auf dich traue ich, mein Herre Gott.“ Ebendas. Nr. 3. Lasset die Kindlein zu mir kommen.“ Ebendas. Bd. VII. Nr. 11.

Schaab, Robert, Lehrer und Organist zu Leipzig, war am 28. Februar 1817 zu Rötha bei Leipzig geboren. Nachdem er zum Lehrer ausgebildet worden, wirkte er als solcher 1835—1843 zu Lindenau und 1843—1853 zu Anger in der Nähe

[1]) Schon 1563 hatte Scandelli 300 Gulden geschenkt erhalten, um sich ein eigenes Haus in Dresden bauen zu können. Er scheint überhaupt wohlhabend gewesen zu sein, da er vom Rate der Stadt Aussig eine Papiermühle für die damals sehr bedeutende Summe von 2500 Thlrn. hatte kaufen können. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1877. S. 255.

[2]) Vgl. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. S. 794. Fürstenau, in Webers Archiv für die Sächs. Geschichte. Leipzig 1866. IV. Bd. 2. Heft. S. 166 und bei Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 67—69. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. 1886. § 110. S. 45. — 9 Stücke Scandellis in Sammelwerken verzeichnet Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke. 1877. S. 834.

[3]) Diese beiden Werke hat Dr. Otto Kade 1855 in der Bibl. der Landesschule zu Grimma in einer Abschrift aufgefunden; er wird sie auch in seiner Schrift „Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631“ (Gütersloh, Bertelsmann) neu zugänglich machen.

Digitized by Google

von Leipzig. Die ihm damit in dieser Musikstadt gebotene Bildungsgelegenheit benützte er aufs fleißigste und arbeitete sich unter C. F. Beckers und Mendelssohns Leitung zu einem trefflichen Orgelspieler und tüchtigen Komponisten empor. Seit 1853 war er Lehrer an der ersten Bürgerschule zu Leipzig und daneben seit 1878 auch Organist an der Johanniskirche daselbst. Er starb am 18. März 1887 im Alter von siebzig Jahren. — Schaab hat als Komponist und Bearbeiter (auch unter dem Pseudonym „S. H. Roberti") von Musikwerken, sowie als Mitarbeiter mehrerer Musikzeitungen (der „Urania", der „Euterpe", der „Neuen Zeitschrift für Musik", und als musikalischer Referent der „Allgemeinen deutschen Lehrerzeitung") eine äußerst regsame und ersprießliche musikalische Thätigkeit entwickelt und namentlich seine Orgelkompositionen werden als „stets gediegene Arbeiten" mit Recht gerühmt. — Hier sind die folgenden seiner Werke anzuführen:

1. 3 kirchliche Trauergesänge. Op. 8. Leipzig, Stoll. — 2. 15 Trauergesänge für gemischten Chor. Meißen, Gödsche. — 3. 10 Trauergesänge für Mchor. Ebendas. — 4. Vaterunser und Einsetzungsworte für 1 Sst. mit Orgel. Leipzig, Siegel. — 5. 120 der bekanntesten und gebräuchlichsten Choräle für Schule und Haus. Für Pianoforte. 3 Hefte. Leipzig, Forberg. — 6. Hauschoralbuch. Eine Auswahl von 100 der bekanntesten Choräle nach den Festkreisen des Kirchenjahrs geordnet und vierstimmig gesetzt für Pf. oder Harm. Leipzig, Rothe. — 7. Jauchzet Jesu. Ostermotette für Mchor. Op. 63. Leipzig, Forberg. — 8. 2 Fugen in G-moll und H-moll für Orgel. Erfurt, Körner. — 9. 3 Stücke aus dem Oratorium „Gethsemane und Golgatha" von Fr. Schneider für Orgel übertragen. Leipzig, Forberg. — 10. 3 Orgelstücke (Album für Orgelspieler. Heft 23). Leipzig, Kahnt. — 11. Kleine Orgelstücke verschiedenen Inhalts (Album. Heft 29). Ebendas. — 12. Präludium zu dem Choral „Sollt ich meinem Gott nicht singen" für Orgel (Töpfer-Album. S. 22—24). Leipzig, Rieter-Biedermann. — 13. Präludium und Fuge über den Choral „Meine Hoffnung steht auf Gott". Op. 68. Leipzig, Siegel. — 14. Präludium und Fuge E-moll für Orgel. Op. 69. Ebendas. — 15. 10 Stücke für Orgel oder Harmonium. Leipzig, Hofmeister. — 16. 60 leicht ausführbare Choralvorspiele. Op. 118. 119. 121. 3 Hefte. Leipzig, Forberg.

Schadäus (Schade), Mag. Abraham, der verdienstliche Sammler des „Promptuarium musicum", einer der umfassendsten und wichtigsten Sammlungen von Kirchenmusik (Motetten) aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, war aus Senftenberg[1]) und wird, nach den sonstigen Daten seines Lebens zu schließen, dort vor 1550 geboren worden sein. 1564 ging er „seiner Studien halber" nach Leipzig, wo er wahrscheinlich zuerst die Thomasschule und dann die Universität besuchte. 1573 ernannte ihn der Rat zu Leipzig zum Konrektor der Thomasschule, und vom 4. März 1588 an wirkte er als dritter Kollege (und Kantor) an der Fürstenschule zu Meißen. Hier machte er sich aber der Verbreitung calvinischer Lehren in der

[1]) Dieses Städtchen an der schwarzen Elster in der ehmals sächsischen Oberlausitz gelegen, jetzt zum Regierungsbezirk Frankfurt a. O. der Provinz Brandenburg gehörig, war auch der Geburtsort des etwas älteren Jakob Meiland (vgl. den Art.).

Digitized by Google

Schule verdächtig und wurde daher unter dem 26. Juni 1592 entlassen; doch wählte ihn sofort die Stadt Meißen zum Rektor der Stadtschule. Am 8. November 1598 trat er sodann das Rektorat der Schule zu Schneeberg an, das er aber 1601 schon wieder aufgab. Wo er die folgenden Jahre sich aufgehalten, weiß man nicht, bis er als dritter Kollege zu Bautzen und 1611 und 1612 als „Scholae Spirensium Senatoriae Rectore“ zu Speier wieder auftaucht. Während seines Aufenthaltes zu Speier gab er die beiden ersten Teile des „Promptuarium musicum“ heraus und sammelte den dritten Teil, den dann 1613 Kaspar Vincent (vgl. den Art.) edierte, weil — wie dieser in der Dedikation sagt — „Schadäus aus gewissen Ursachen seine Stelle niederlegte und mit seiner Familie nach der Oberlausitz ging.“ Nachdem der Vielgewanderte 1613—1614 noch Kantor an der Schule zu Torgau gewesen war, kam er 1615 als Rektor nochmals nach Bautzen, legte aber auch diese Stelle schon am 16. August 1617 wieder nieder. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt.[1]) — Schadäus Werk hat den Titel:

Promptuarii Musici sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. Vocum, e diversis, iisque clarissimis hujus & superioris aetatis autoribus, antehac nunquam in Germania editis, collectas exhibentis . . . Collectore Abrahamo Schadaeo Senfftebergensi, Scholae Spirensium Senatoriae Rectore. Cui Basin vulgo generalem dictam, & ad Organa, musicaque Instrumenta accommodatam, singulari industriâ addidit Caspar Vincentius ejusdem civitatis Musicus Organicus. I. Teil. Argentinae. Typis Caroli Kiefferi, Sumptibus Pauli Ledertz. Anno 1611. 83 Nrn. — II. Teil. „Anno 1612“. 100 Nrn. — III. Teil. „Anno M.DC.XIII.“ 121 Nrn. — IV. Teil. „Collectore Caspari Vincentii S. Andreae Wormatiensis Organoedi. Anno 1617“. 132 Nrn. Im ganzen enthalten die vier Teile 436 nach dem Kirchenjahr geordnete Gesänge von 114 Komponisten.[2]) — Dazu gehört dann noch die Generalbaßstimme des Vincentius: Basis Generalis ad Organa musica accommodata; primaeque parti Promptuarii Musici etc. In gratiam Organicinum adjecta, studio & industriâ Casparis Vincentii, Senatus Spirensis Organorum moderatoris. Argentinae impensis Pauli Ledertz, Bibliopolae; Typis Caroli Kiefferi. Anno Domini M.DC.XI. Fol. II. Teil. „M.DC.XII.“ — III. Teil. „M.DC.XIII.“ — IV. Teil. „M.DC.XVII“.

---

[1]) Diese Nachrichten über Schadäus, den man bis jetzt aus dem Titel seines Werkes nur als Rektor zu Speier kannte, hat Rob. Eitner aus Joh. A. Müllers Versuch einer vollst. Gesch. der Kursächs. Fürsten- und Landesschule zu Meißen. Leipzig 1787. 2 Bde. 8° gezogen und Monatsh. für Musikgesch. 1877. S. 189 mitgeteilt. Vgl. auch Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau. 1868. 4°. S. 17.

[2]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 251—253. Müller, Die musik. Schätze der Königlichen und Univers.-Bibl. zu Königsberg. I. 1870. S. 14. Danach sind die Angaben bei Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 436 und in Mendel-Reißmanns Lex. IX. S. 76, das Fétis folgt, zu berichtigen. Auch Fétis Bemerkung, die Komponisten, die in der Sammlung vertreten sind, seien „pour la plupart des Allemands“ ist nicht richtig.

Digitized by Google

Schäfer, eine verzweigte württembergische Orgelbauerfamilie, deren Angehörige in den kleineren Verhältnissen ihres Heimatlandes in verdienstlicher Weise gewirkt haben. — Johann Georg Schäfer, der Ahnherr der Familie, war am 26. August 1760 zu Wolfschlugen bei Nürtingen geboren. Ursprünglich Leineweber, wurde er später Orgelmacher, errichtete in seinem Heimatdorf eine Werkstätte und leitete in derselben seine vier Söhne zum Orgelbau an. Er starb zu Wolfschlugen am 13. April 1826 und sein Geschäft wurde von dreien der Söhne: Karl Friedrich Schäfer (geb. 23. Dezbr. 1790, gest. 26. März 1840), Johannes Schäfer (geb. 31. Jan. 1793, gest. 3. April 1867) und Samuel Friedrich Schäfer (geb. 3. Febr. 1803, gest. 7. Febr. 1860[1]) gemeinschaftlich weitergeführt. Sie bauten zahlreiche kleinere Orgelwerke für Dorfkirchen und machten sich durch viele gelungene Reparaturen verdient. Der Orgelrevisor Musikdirektor Seitz (vgl. den Art.) in Reutlingen konnte ihren Werken „geschmackvollen Ton, massive Arbeit, Fleiß und Kunst" nachrühmen. — Der vierte, älteste der Brüder, Johann Georg Schäfer, war am 8. Mai 1785 zu Wolfschlugen geboren. Nachdem er in der väterlichen Werkstätte den Orgelbau erlernt hatte, arbeitete er bei dem Orgelbauer Hildenbrand zu Faurndau bei Göppingen, verehlichte sich dort 1808 und errichtete dann ein eigenes Orgelbaugeschäft zu Göppingen. Er starb um die Mitte der vierziger Jahre und hinterließ drei Söhne, die er ebenfalls zu Orgelbauern ausgebildet hatte. Der jüngste derselben, Johann Georg Schäfer, der später das väterliche Geschäft in Göppingen weiterführte, war am 15. Januar 1826 geboren und beim Tode des Vaters noch zu jung, um sofort an dessen Stelle treten zu können. Daher wurde das Geschäft für mehrere Jahre geschlossen, und erst 1853, nachdem dieser jüngere Schäfer seine weitere Ausbildung bei seinem älteren Bruder in Heilbronn erlangt hatte, von ihm wieder eröffnet. Seitdem ist eine ziemliche Anzahl neuer Orgelwerke in der Größe von 9 25 klingenden Stimmen in diesem Göppinger Geschäft gebaut worden. Am 17. August 1886 starb Schäfer und jetzt führt sein Sohn Friedrich Schäfer das Geschäft unverändert fort. — Ein zweiter Sohn des älteren Göppinger Schäfer ist Friedrich Schäfer, geboren 1825. Er errichtete seine Orgelbauwerkstätte um 1850 zu Gmünd und verlegte sie später nach Crailsheim. Hier lebt er noch und hat bis heute 51 neue Orgelwerke in der Größe von 8—30 klingenden Stimmen gebaut, auch nahezu 100 Orgeln unter regelmäßiger Beaufsichtigung und Pflege. — Der dritte, älteste der drei Brüder endlich, Johann Heinrich Schäfer, geboren 11. Juli 1810, gründete 1838 ein Orgelbaugeschäft zu Heilbronn. Er hat sich am meisten Ruf zu erwerben gewußt, und es spricht für die Solidität seiner Arbeit namentlich der

[1]) Er verunglückte auf einer Geschäftsreise bei Herrlingen, Oberamt Blaubeuren, in einem Schneesturm. — Zwei Söhne, die er hinterließ, sind ebenfalls Orgelbauer: Gottfried Eberhard Schäfer, geb. 7. Jan. 1828, wanderte 1857 nach Neckarsteinach (Hessen) aus und lebt jetzt in Speier, und Gottl. Schäfer, geb. 25. Febr. 1831, lebt als Orgelbauer in Gmünd. —

Digitized by Google

Umstand, daß ihm der Bau der Übungsorgeln in den Lehrerseminaren zu Eßlingen, Nürtingen und Nagold, sowie im Konservatorium zu Stuttgart übertragen worden ist. Seit seinem Tod am 26. März 1887 führt sein Sohn Karl Schäfer, der am 18. November 1838 geboren und 1874 Teilhaber des Vaters wurde, das Geschäft in gleich tüchtiger Weise fort. Von größeren Werken, die aus dieser Heilbronner Werkstätte hervorgegangen sind, führen wir an:

1. Die Orgel der Stadtkirche zu Liebenzell. 1849. 24 kl. Stn. 2 Man. Ped. — 2. Die Orgel der kath. Kirche zu Büdesheim (Hessen). 1850. 30 kl. Stn. — 3. Die Orgel der Kirche zu Laichingen. 1851. 32 kl. Stn. — 4. Die Orgel der kath. Kirche zu Bensheim (Hessen). 1852. 40 kl. Stn. — 5. Die Orgel der kath. Kirche zu Lampertheim (Hessen). 1854. 26 kl. Stn. — 6. Die Orgel der kath. Kirche zu Frauenfeld (Schweiz). 1867. 25 kl. Stn. — 7. Die Orgel der evang. Kirche zu Lampertheim (Hessen). 1868. 36 kl. Stn. — 8. Die Orgel der Kirche zu Großgerau (Hessen). 1869. 27 kl. Stn. — 9. Die Orgel der Stadtkirche zu Leonberg. 1871. 26 kl. Stn. — 10. Die Orgel der Stadtkirche zu Murrhardt. 1874. 26 kl. Stn. — 11. Die Orgel der Synagoge zu Heilbronn. 1874. 24 kl. Stn. — 12. Die Orgel der Kilianskirche zu Heilbronn. 1888. 53 kl. Stn. 3 Man. und Ped. —

Schäffer, Dr. Julius, Universitätsmusikdirektor zu Breslau, ist am 28. September 1823 zu Krevese bei Osterburg in der Altmark als der Sohn des dortigen Kantors geboren. Im Elternhause erhielt er elementaren Musikunterricht und die wissenschaftliche Schulbildung erlangte er bis 1843 auf dem Gymnasium zu Stendal. 1844 bezog er die Universität Halle, um Theologie zu studieren, schloß sich aber als Schüler in der Musik mit besonderer Liebe an den damaligen Universitätsmusikdirektor Robert Franz an und kam durch ihn auch in Beziehungen zu dem Leipziger Musikleben und dessen leitenden Persönlichkeiten Mendelssohn, Schumann, Gade u. a. Bald reifte in Schäffer der Entschluß, die Musik zum Lebensberuf zu wählen; doch absolvierte er 1847 die Universitätsstudien und bekleidete darauf während zwei Jahren auch noch eine Erzieherstelle zu Jassy. Dann aber wendete er sich 1850 nach Berlin und machte hier unter S. W. Dehns Leitung gründliche musiktheoretische Studien. 1855 erhielt er seine erste Stelle als Dirigent des Schloßkirchenchores zu Schwerin, den er nach dem Muster des Berliner Domchors einrichtete und in tüchtiger Weise leitete. Von Schwerin wurde er 1860 als Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Singakademie nach Breslau berufen, wo er Karl Reineckes Nachfolger war und seitdem durch seine Wirksamkeit sich einen geachteten Namen erworben hat. Schon 1861 erhielt er den Titel eines königlichen Musikdirektors, 1872 ehrte ihn die Universität Breslau mit dem Doktortitel und 1878 wurde er zum königlichen Professor ernannt. — Als Komponist hat sich Schäffer, soweit dies aus seinen bis jetzt gedruckten Werken zu ersehen ist, nur auf dem Gebiete des ein- und mehrstimmigen Liedes und der Klaviermusik bethätigt. Wichtiger ist er für uns als Bearbeiter zweier Choralbücher. Als solcher hat er sich — wenn man von A. B. Marx' ziemlich erfolglos vorüber gegangenem

Digitized by Google

Versuch von 1832 absehen will — als der erste das Verdienst erworben, gegenüber der älteren rationalisierenden und der späteren archaisierenden Setzweise des Chorals, ein Neues anzustreben: den freien künstlerischen Choralsatz. Er sagt hierüber: „Seit Anbeginn der Reformation bis auf die neuere Zeit haben die Meister des Kirchengesangs ihre Ehre darin gesucht und gefunden, durch Ausarbeitung der Kirchenlieder in kunstreichen Chorsätzen zur Verschönerung der Liturgie beizutragen. Und wie verschieden der Stil der großen Repräsentanten des Kirchengesangs sich auch gestaltete, so herrschte doch bei ihnen allen das eine Grundprincip: die Individualisierung der einzelnen Stimmen, d. h. es handelte sich bei ihnen nicht um eine einfach-harmonische Stütze der gegebenen Melodie, sondern um eine Vereinigung solcher Stimmen, die jede in selbständig geführten Melodien der allgemeinen Stimmung des Ganzen einen besondern Ausdruck verleihen. Daß hiemit die Idee der protestantischen Gemeinde, die bloß passiv sich verhaltende Glieder nicht kennt, sinnbildlich wiedergegeben ist, leuchtet ein." Nach Feststellung dieser Tendenz für seine Choralsätze, konnte Schäffer sich für dieselben nur Seb. Bachs Form als Muster vorsetzen und er fühlte sich — „weit entfernt von dem Mute der Vermessenheit, dem hohen Fluge des unnachahmlichen Riesengeistes nachfliegen zu wollen, allen gegenteiligen Versuchen zum Trotz, allein durch die innere Notwendigkeit immer wieder auf die von dem Altmeister vorgezeichneten Bahnen zurückgeführt." Freilich in der Individualisierung des Ausdrucks durfte er Bach nur bis zu einer bestimmten Grenze folgen: er mußte mehr auf einen allgemeineren Ausdruck bedacht sein. „Der polyphone Inhalt jeder Melodie sollte sich lediglich nach rein musikalischen Gesetzen entfalten, so zwar, daß die Grundstimmung sowohl in dem modulatorischen Verlaufe des Ganzen, als auch in der melodischen Führung der Stimmen sich ausprägen — kurz, es mußte eine Form gefunden werden, die sich zu den verschiedenen Strophen eines Liedes in gleich angemessener Weise singen läßt."[1]) Wie hier für den Chorgesang, so hat Schäffer in seinem „Choralbuch für die Provinz Sachsen" die Choräle auch für die Orgel bearbeitet. Vom Standpunkte des Hergebrachten und der Routine aus hat man an seinen Choralsätzen manches auszusetzen gefunden,[2]) und er selbst ist weit entfernt zu glau-

[1]) Bemerkenswert ist auch noch, daß Schäffer da, wo es ihm „für den schönen Fluß des Stimmengewebes unerläßlich schien", die Durchgangsnoten in der Melodie wieder hergestellt hat, „in deren Ausmerzung man in neuerer Zeit viel zu weit gegangen ist."

[2]) Mir ist namentlich eine Broschüre durch die Hand gegangen, die sehr streng mit ihm ins Gericht geht. Sie ist bezeichnend genug „Von einem alten Organisten" unterschrieben. Man kann eben von der „stimmungslosen Nüchternheit" des Choralsatzes, die sich mit der Aneinanderreihung von Accorden „nach den trockenen Regeln der Harmonielehre" begnügt, nicht loskommen, und die Bearbeitung neuer Choralbücher liegt meist noch in der Hand von Handwerkern, statt in der von Künstlern. Darum kann es die Vorrede eines im Jahre des Heils 1888 in der Hauptstadt der Intelligenz und für deren Kirchen erschienenen Choralbuchs mit rührender Offenheit noch aussprechen: „Der vierstimmige Satz der vorliegenden Choräle ist... so einfach gehalten, als es nur immer möglich war. Alle frei eintretenden Dissonanzen, alle

Digitized by Google

ben, daß er die „Schwierigkeit seiner Aufgabe überall überwunden" habe. Das schmälert aber die Verdienstlichkeit seiner Neuerung keineswegs; diese ist unbestreitbar ein mutiger Schritt vorwärts auf dem Wege der Hebung des evangelischen Kirchengesangs. Denn gerade in solcher kunstmäßigen innerlichen Verlebendigung des Choralsatzes liegt eines der wichtigsten Mittel dieser Hebung beschlossen. — Noch ist hier auch der litterarischen Thätigkeit Schäffers kurz zu gedenken. Mit mehreren Abhandlungen, die zuerst in Fachblättern und dann als Broschüren erschienen sind, hat er sich an dem Streite beteiligt, der über die Frage der Berechtigung von Neubearbeitungen älterer Musikwerke entstanden ist. Mit lebhaftem Eifer hat er seines Meisters Robert Franz Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Werke verteidigt, sich aber dabei wohl etwas zu ausschließlich auf den Standpunkt der Praxis der Gegenwart gestellt und darum mehr als billig außer acht gelassen, daß die Achtung vor dem Gewordenen unbedingt gebietet, ein altes Kunstwerk in seiner Berechtigung anzuerkennen und es aus der Zeit und den Verhältnissen seiner Entstehung heraus begreifen zu lernen, statt es meistern zu wollen. — Die folgenden Werke Schäffers sind an dieser Stelle namhaft zu machen:

1. Vierstimmiges Choralbuch enthaltend sämtliche Melodien zum Gesangbuch für evangelische Gemeinden Schlesiens. Breslau 1880. W. G. Korn. 8°. VIII u. 196 S. 4 Bl. Register. — 2. Choralbuch für die Provinz Sachsen, im Auftrage des Königl. Konsistoriums zu Magdeburg bearbeitet. Wittenberg, 1866. R. Herrosé. qu. 4°. XII u. 137 S. 187 Choralsätze und einen Anhang von 23 Nrn. enthaltend. — 3. Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vokalwerke. Leipzig, Leuckart. 4°. — 4. Entgegnung auf Phil. Spittas Artikel „Über das Accompagnement in den Kompositionen Seb. Bachs." Ebendas. 4°. — 5. Joh. Seb. Bachs Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen" in den Ausgaben von Robert Franz und dem Leipziger Bach-Verein kritisch beleuchtet. Ebendas. 1877. 77 S. 8°. — 6. Friedr. Chrysander in seinen Klavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe beleuchtet. Ebendas. 8°.

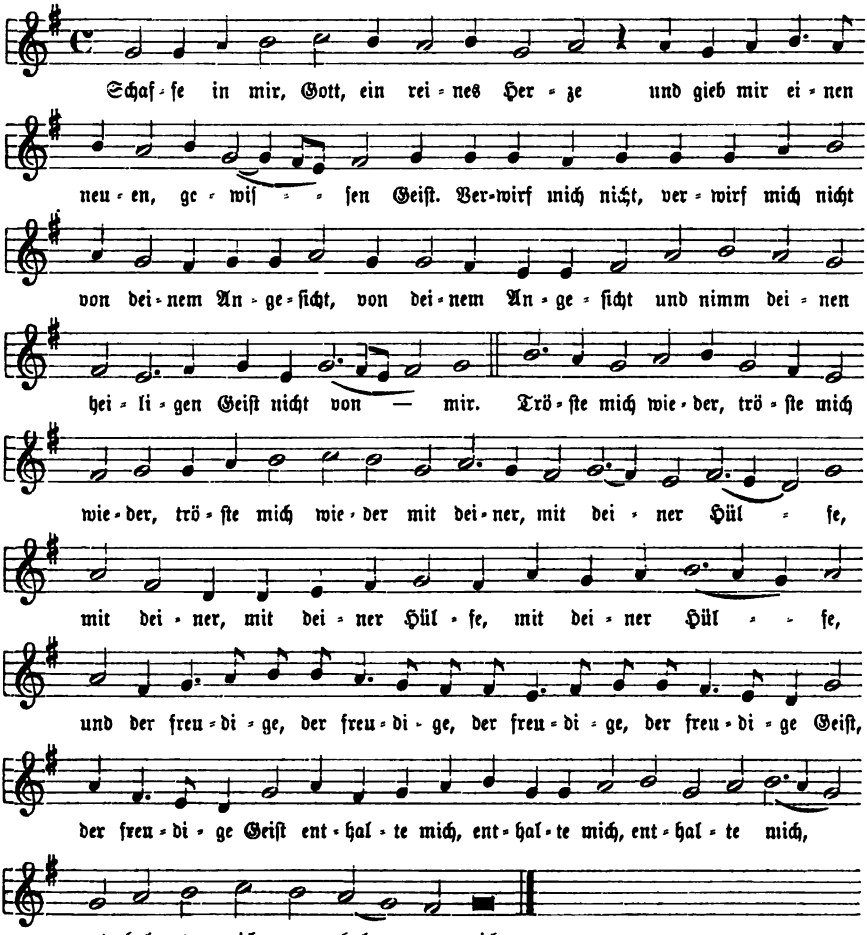
Schaffe in mir, Gott, ein reines Herze, ursprünglich eine ausgeführtere Komposition für den Kirchenchor über Ps. 51, 12—14, die später für den Gemeindegesang vereinfacht wurde und so noch jetzt als Offertoriumsgesang vor dem heiligen Abendmahl ziemlich allgemein im Gebrauch ist. Das Original erschien im Gothaischen Cantionale sacrum. II. 1648. Nr. 114. S. 460 anonym, in der 2ten Ausg. desselben Buches 1655. II. S. 461 aber mit der Angabe: „G. Wineri. Past. ad D. Henrici Henneb." Es wird daher allgemein der Pastor

---

verminderten oder übermäßigen Intervalle, alle chromatischen Fortschreitungen, selbst große Sexten in den drei Unterstimmen sind vermieden worden" — d. h. auf gut deutsch: auf jegliche kunstmäßige Stimmführung hat man in dem Buche verzichtet — denn sagt dieselbe Vorrede noch: „Je einfacher die Begleitung ist, um so leichter dürfte das Singen der Melodie sein." Was würden wohl die Meister unsrer klassischen deutschen Orgelkunst zu solchem Buch und den Grundsätzen, nach denen es bearbeitet ist, sagen?

Digitized by Google

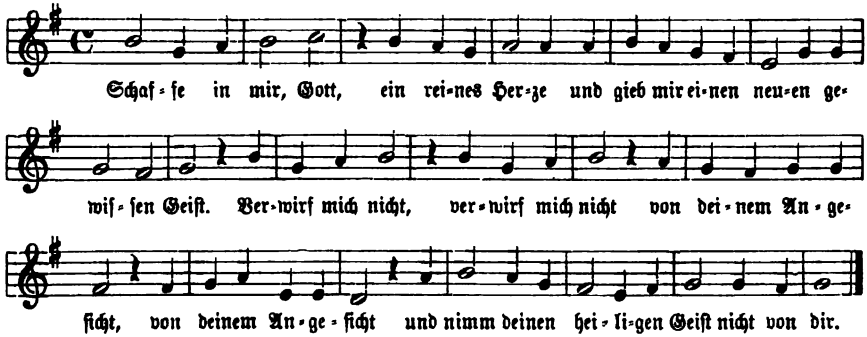
Georg Wiener (vgl. den Art.) zu Heinrichs bei Suhl als Komponiſt des Stückes angenommen. Die vollſtändige Melodie in ihrer urſprünglichen Faſſung lautet:



und der Tonſatz Wieners zu derſelben iſt neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 205a. S. 315—317. — Bei der Vereinfachung zum Choral ſchloſſen ſich die Choralbücher teils noch enger an das Original an, wie z. B. Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 259. S. 161. 162, und noch neuerdings Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 342. S. 164; meiſt aber ſuchte man die Melodie nur in ihren Hauptzügen wiederzugeben, wie Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 356. S. 155; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 168; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 228. S. 196; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1197. S. 511; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 276. S. 156; Kühnau, Ch.-B. Ausg. 1817. Nr. 262; Natorp-Rinck, Ch.-B.

Digitized by Google

1829. 1836. Nr. 54. S. 62. 63; Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 175. S. 138. 139; Hentschel, Ch.-B. Nr. 156. S. 92. 93; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 369. S. 131; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 290. S. 240; Bayr. Ch.-B. 1855. 1860. Nr. 149. S. 92; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. II. Nr. 1115. S. 861 u. v. a. — Wir geben die choralmäßige Form der Melodie in der Zeichnung des neuen Sächs. Landes-Ch.-B.s 1883. Nr. 151. S. 87, in der sie heißt:



— Eine Motette von Andreas Hammerschmidt über den vorliegenden Text für 2 Soprane, Alt, 2 Tenore und Baß ist neu gedruckt in der Musica sacra. Berlin, Bote & Bock. Bd. III. Nr. 11.

Schale, Christian Friedrich, Organist am Dom zu Berlin und Kammermusikus der königlichen Kapelle daselbst, war 1713 zu Brandenburg geboren und erlernte die Musik bei dem dortigen Organisten Christian Ernst Rolle (vgl. den Art.). Von 1729 an besuchte er die Schulen zu Magdeburg und 1732 bezog er die Universität Halle, um Jurisprudenz zu studieren. 1735 aber ging er nach Berlin und trat hier zunächst als Violoncellist in die Kapelle des Prinzen Heinrich ein, bis er 1742 Aufnahme in die königliche Kapelle fand; 1764 wurde er daneben noch Organist am Dom. Er starb zu Berlin am 2. März 1800. — Von ihm sind hier anzuführen:

1. Leichte Vorspiele für Orgel und Klavier. 4 Teile. Berlin 1794—1796. qu. 4°. Von diesen Stücken, die aber sehr wenig orgelmäßig sind, hat Kühnau in seine Sammlung von „Choralvorspielen". Berlin, o. J. 4° aufgenommen: Nr. 2. S. 4. 5. Nr. 5. S. 10. 11. Nr. 8. S. 18. Nr. 15. S. 28. 29. Nr. 17. S. 32. Nr. 19. S. 34. 35. Nr. 20. S. 36. 37. Nr. 22. S. 41. Nr. 23. S. 42. 43. Nr. 26. S. 47. Nr. 27. S. 48. Nr. 30. S. 52. 53. Nr. 31. S. 54. 55. Nr. 35. S. 61—63. — 2. 2 Melodien: Nr. 17 („Meine Lebenszeit verstreicht") und Nr. 23 (Nach einer Prüfung kurzer Tage") in „Geistl. und weltl. Oden". Berlin, 1758. Lange. — 3. Motette „Lobe den Herrn, meine Seele" bei Sander, Heilige Cäcilia. Berlin, 1818—1819. II. Nr. 26. S. 68—70.

Digitized by Google

Schallbecher heißen ihrer Form wegen die Aufsätze oder Pfeifenkörper der Zungenstimmen (vgl. den Art.) oder Rohrwerke der Orgel.

Schalldeckel. Wenn der Gesamtton einer Orgel frisch und voll wirken soll, so ist erforderlich, daß die direkten und die vom Kirchenraum, in dem ein Werk steht, reflektierten Schallwellen in möglichst geringer Zeitdifferenz beim Ohre des Hörers eintreffen. Ist diese Differenz zu groß, so entsteht ein störender Nachhall. Nun kann in einer hohen Kirche der Orgelchor so liegen, daß zwischen der Orgel und der Kirchendecke, die ja den Schall reflektieren soll, ein zu weiter freier Raum bleibt. Dann ist der Weg, den die reflektierte Schallwelle gegenüber der direkten zurückzulegen hat, ein zu großer und es entsteht eine Verzögerung, die „bei einer Wegdifferenz von 6,5 m bereits bemerkbar" sein soll. In solchem Falle kann es notwendig werden, über dem obersten Pfeifenwerk der Orgel einen Schalldeckel so anzubringen, daß derselbe, gegen das Innere der Orgel sich senkend und gegen den Kirchenraum ansteigend, die reflektierten Schallwellen gegen diesen letzteren wirft.[1])

Schalltrichter, eine trichterartige Vorrichtung von Holz, welche E. F. Walcker & Cie. bei der Vox humana der Orgel der Petrikirche zu Hamburg angebracht haben und damit eine eigentümliche Klangwirkung dieser Stimme erzielen. Die Vox humana in dieser Orgel ist in einen Expressionskasten eingeschlossen; ihr Ton geht in den Schalltrichter, der in der Höhe des zweiten Stockwerks hinter den großen mittleren Prospektpfeifen des 16füßigen Principals gegen die Kirche zu ausmündet.[2])

Schalmei, franz. Chalumeau, von calamos, Schilfrohr, das bekannte alte Blasinstrument der Schäfer (Schäferpfeife) und Landleute, war das Prototyp des heutigen Fagott, der Klarinette und Oboe,[3]) die im Verlauf des 17. Jahrhunderts aus ihm herausgebildet worden sind. In der Zeit von 1680 an war den deutschen Kunstpfeifern die Oboe als „französische Schalmei" schon ein ganz geläufiges Instrument.[4]) — Als Zungenstimme der Orgel, und zwar „Schallmeien" als Ma-

[1]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 787. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 151. Ausg. von Kothe 1887. S. 265. — Einen solchen Schalldeckel hat z. B. Cavaillé-Coll über der Orgel des Industriepalastes zu Amsterdam angebracht. Vgl. Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie etc. 1876. S. 121. — Adlung, Mus. mech. org II. S. 21 kennt einen Schalldeckel noch nicht, sondern nur ein Schutzdach. Er sagt: „Oben darauf, wenn es nicht bis an den Kirchenhimmel reicht, kann ein stark Tuch gespannt werden, um den Staub und andere Unreinigkeiten einigermaßen von den Pfeifen abzuhalten. Es kann auch an dessen Statt ein brettern Dach darüber geleget werden, daß nicht ein Ziegel des Daches durchschlage, und dem Pfeifwerke schade."

[2]) Vgl. Armbrust, Die neue Orgel der St. Petri-Kirche in Hamburg. 1885. S. 12. 13.

[3]) Vgl. Zamminer, Die Musik und die musik. Instrumente ꝛc. Gießen, 1855. S. 228.

[4]) Vgl. Spitta. Bach I. S. 683. Anm. 13, wo „Battalus, der vorwitzige Musicant." Freyberg, 1691. S. 63. 64 citiert ist.

Digitized by Google

nual- und Pedalſtimme, und „Klein Schallmeien" als Pedalſtimme, verzeichnet und beſchreibt die Schallmei ſchon Prätorius,[1]) aber noch „als beſſer nicht, denn mit rechten Schalmeyen Corporibus, jedoch etwas weiter," nachgemacht. Im 18. Jahrhundert war ſie auch als Orgelſtimme bereits in die Oboe übergegangen, behielt aber als ſolche gleichwohl noch den Namen Schalmei. Seb. Bach ſchlug für das „neue Bruſt positiv" der Orgel der Blaſiuskirche zu Mühlhauſen auch eine „Schalemoy 8f." vor; die Leipziger Orgeln hatten dieſelbe zu ſeiner Zeit ebenfalls,[2]) und Silbermann ſetzte „Chalumeau" im zweiten Manual ſeiner größeren Werke regelmäßig. Jetzt iſt die Oboe ganz an ihre Stelle in der Orgel getreten.[3])

Schalreuter (Schalreuterus, auch Schalenreuther), Paulus, ein Tonſetzer aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, dem wahrſcheinlich eine Melodie des „Aufer immensam Deus aufer iram" von Georg Thymus (Klee) als Erfinder zugehört,[4]) die im kirchlichen Gebrauch noch heute fortlebt und namentlich in der Hannoverſchen Provinzialkirche zu „Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen" Geltung hat. Über die Lebensumſtände Schalreuters iſt nur wenig noch bekannt. Er war aus Zwickau gebürtig und ſtudierte von 1541 an zu Wittenberg,[5]) mag alſo kurz nach 1520 geboren ſein. Aus dem Umſtand, daß er zu dem Schulgeſangbuch „Hymni aliquot sacri veterum patrum etc. Collectore Georgio Thymo. (Zwickau) 1552,[6]) das Thymus als Rektor der Schule zu Zwickau, der er 1548—1551 vorſtand, herausgab,[7]) die Tonſätze geliefert hat, möchte zu ſchließen

---

[1]) Vgl. Synt. mus. II. S. 145 und die „Univerſal Tabel" zu S. 126 und S. 150.

[2]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 352. II. S. 113. 116. 117.

[3]) Friedr. Schulze hat in der Orgel zu Lübeck den Namen beibehalten, indem er im erſten Pedal eine „Schalmei 4'" geſetzt hat. Allein es iſt dies nicht, wie Locher, Erklärung der Orgelregiſter 1887. S. 55 meint, eine wirkliche Schalmei, ſondern eine Clarine 4', „von engerer Menſur (als die Trompete 8', zu der ſie gehört) und ſchönem ſingendem Ton, vortrefflich zur Führung des Cantus firmus geeignet." Vgl. Zimmerthal, Die neue Orgel der Marienkirche zu Lübeck 1859. S. 27.

[4]) Wenigſtens erſcheint die Melodie erſtmals in einem Tonſatz von Schalreuter 1552 als Diskant. Vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 424. Zahn, Melodien I. S. 257 meint deswegen, Schalreuter habe „wahrſcheinlich auch die Melodie erfunden." Vgl. auch den Art. „Wend ab deinen Zorn, lieber Gott in Gnaden".

[5]) Vgl. Album Acad. Viteb. ab a. Chr. 1502—1566. Edit. Förstemann, Lips. 1841, wo S. 190 inſkribiert iſt: „Schalreuterus, Paulus, Cyneensis 1541." Das „Cyneensis iſt offenbar ein Schreib- oder Druckfehler und iſt damit Cygnea = Zwickau gemeint; denn ebendaſelbſt S. 273 erſcheint noch ein Nikolas Schalreuter „Cygnaeus" verzeichnet. Vgl. Monatsh. für Muſikgeſch. X. 1878. S 55.

[6]) Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. Leipzig, 1855. S. 252 führt noch von Schalreuter an „Georgii Thymii Cantiones cum Melodiis etc. Zwickau, 1553. 4°", meint aber damit wohl eben die „Hymni".

[7]) Vgl. Schmidt, Chron. Cygnea. 1656. I. S. 417. Olearius, Liederſchatz III. 1706. S. 107. Goedeke, Grundriß. II. S. 322. 323.

Digitized by Google

sein, er werde neben Thymus etwa als Tertius und Kantor an der Zwickauer Schule gewirkt haben. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Scharf-, als Beiwort bei Namen von Orgelstimmen zeigte früher an, daß solche Stimmen eine schärfere Intonation haben, als ihr Name ohne dieses Beiwort voraussetzen ließe. Man hatte z. B. Scharfzimbel oder Zimbelscharf, Scharfflöte, eine Flötenstimme 2′ und 1′ mit konischen Pfeifen von Metall, Scharfregal von „besonderer Schärfe oder Stärke" u. dgl.[1])

Scharf, Acuta, niederdeutsch Scharp, eine Mixturstimme der Orgel von scharfem, durchdringendem Ton, wie schon der Name besagt.[2]) Die Stimme gilt theoretisch gleich der Zimbel (vgl. den Art.) als eine verschärfende Beigabe der Mixtur und soll daher auch deren Mensur, nämlich enge Principalmensur, und Zusammensetzung aus Quinten- und Oktavenchören haben. In der Praxis aber geben die meisten Orgelbauer dem Scharf noch einen Terzenchor bei[3]) und lassen ihn auf dem zweiten Manual als das gelten, was die Mixtur auf dem ersten ist. Dem Vorschlag Frechs,[4]) den Ton der Stimme dadurch zu mildern, daß man ihr Pfeifen gebe, die oben etwas zugespitzt sind, werden die Praktiker kaum zustimmen wollen. Dagegen wird nie außer acht zu lassen sein, daß, wenn Scharf und Kornett auf demselben Manual (auf derselben Windlade) disponiert werden, die Terz im

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 165. 187. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 380. Derſ., Mus. mech. org. I. S. 139.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 131: „Kleine Mixtur, oder wie sie die Niederländer vor Jahren genennet haben, Scharp: und nicht mit Unrecht, denn es ist eine rechte scharfe Stimme, und doch nur von drei Pfeiffen, als f c̄ f̄ ꝛc. disponiret, und wird oft repetiret: auch wol in großen Werken in die Brust, oder in kleinen vor seine rechte Mixtur gesetzet und geordnet. Etliche nehmen gar kleine, subtile und junge Pfeifflin darzu, die größte 3 Zoll lang, als f f̄ c f̄: oder drei oder vier Pfeifflin in unisono, und ein Octävlein, aber keine Quint und gehen von einer Oktave zur andern: deshalb heißen sie Scharp."

[3]) Wenn aber Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 55 meint: der Scharf „unterscheide sich von der Mixtur dadurch, daß er eine obligatorische Terz enthalte, und zwar in gedrängter Lage", so ist das jedenfalls zu viel gesagt. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 47 bemerkt dagegen, namentlich auch als abgesagter Feind der engen Lage der Chöre bei allen gemischten Stimmen: „Silbermann bildete das Scharf folgendermaßen: c¹ g¹ c² e² g² c³ mit der üblichen Repetition. Daß dieses Scharf mit den eng gelegten Chören wirklich scharf klingt, wird nicht bestritten; es ist sogar scharf im Superlativ. Wenn Zelter von einer solchen gemischten Stimme sagt: „Sie bildet ein Geschrei", so kann ihm das nicht bestritten werden. Es ist zu tadeln, einer gemischten Stimme außer dem Kornett eine Terz beizugeben. Turley konstruierte das Scharf aus 2′ 1⅓′ 1⅓′ 1′ ⅔′ also c e g c g; klingt gewiß scharf!! Wie mag wohl das Hauptwerk mit diesem Scharf stimmen??" Doch wird diese Zusammensetzung der Stimme noch heute z. B. von Lederle, Die Kirchenorgel. 1882. S. 122 als die allein richtige empfohlen.

[4]) Vgl. Württ. Ch.-B. 1828. Einleit. S. IX. Locher, Silcher und Frech, Orgelspielbuch. 1851. Einleit. S. 10.

Digitized by Google

Scharf wegbleibe, weil sie im Kornett obligatorisch ist; daß aber, wenn beide Stimmen einen Terzenchor haben sollen, es rätlich ist, „der Kornettterz im Scharf auszuweichen, d. h. den Terzenchor der letzteren Stimme so zu ordnen, daß er niemals gleichen Fußton (gleiche Tonhöhe) mit der Terz des Kornetts" habe.[1]) — Die gewöhnliche Zusammensetzung des Scharf ist:

1. dreichörig: auf C = g^1 c^2 e^2, oder c^1 g^1 e^2, in diesen beiden Fällen mit einmaliger Repetition auf c^2 oder fis^1 mit den Tönen von c′ oder fis; oder c^2 g^2 e^3 mit zweimaliger Repetition.

2. vierchörig: auf C = c^1 g^1 c^2 e^2 mit einmaliger Repetition; oder c^2 g^2 c^3 e^3 mit zweimaliger Repetition auf c^1 und c^2 oder fis und fis^1.

3. fünfchörig: auf C = g^1 c^2 e^2 g^2 c^3
auf c = g^1 c^2 g^2 c^3 e^3
auf fis = cis^2 fis^2 cis^3 fis^3 ais^3
auf fis^1 = cis^2 fis^2 cis^3 fis^3 ais^3, und so ganz durch.[2])

Disponiert wird der Scharf in ganz großen Werken außer als kleinere Mixtur im zweiten Manual auch noch auf dem Hauptwerk neben der Mixtur, aber immer mit kleinerem Fußton. So hat z. B. Walcker in der Orgel im Dom zu Ulm die gemischten Stimmen des Hauptwerks so abgestuft: Kornett 8fach $10^2/_3$′ Ton, Mixtur 5fach 8′ Ton, Mixtur 5fach 4′ Ton, Sexquialtera 2fach 4′ Ton, Scharf 5fach 2′ Ton; Ladegast in der Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig (85 kl. Stn.) setzte einen Scharf 3fach erst aufs dritte Manual. Die ältere Zeit hat auch diese Stimme bis zum Übermaß angewendet; in der Orgel der Nikolaikirche zu Hamburg (66 kl. Stn.) z. B. war im einen Klavier ein Scharf 3fach, im andern 6fach, im dritten 4-, 5- und 6fach und im Rückpositiv gar 7-, 8- und 9fach. „So starke Scharf," meinte Adlung naiv, „müssen gewaltig schärfen".[3])

Schärtlich, Johann Christian, Musiklehrer am Seminar und Organist an der Hof- und Garnisonskirche zu Potsdam, war am 25. März 1789 zu Dresden

[1]) Vgl. Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst. 1855. I. S. 96. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 81.

[2]) Doch kommen noch mannigfach andere Zusammensetzungen vor. W. Sauer hat z. B. auf dem IIten Man. der Orgel der Petrikirche zu Leipzig (1886. 60 kl. Stn.) neben Mixtur 3fach und Kornett 2—5fach einen Scharf 5fach 2′ $1^1/_3$′ 1′ $^2/_3$′ $^1/_3$′, ohne Terzenchor. Vgl. Wangemann, Die Orgel. 1887. S. 158.

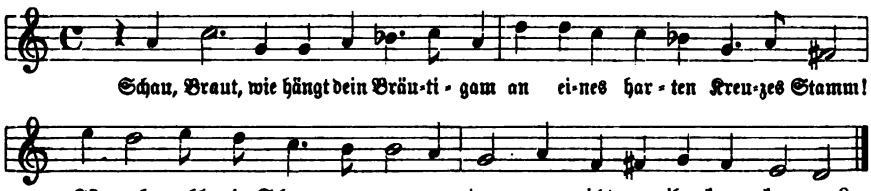
[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 139. — Bei v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 744 und Paul, Handlex. der Tonkunst 1873. II. S. 388 ist von einer Orgelstimme Scharfonett als von einem zweichörigen Register, das ein Orgelbauer Leyser gegen Ende des 17. Jahrhunderts erfunden haben soll, die Rede, und zwar unter Berufung auf Sponsels Orgelhistorie. Dort kommt aber, soweit ich sehen konnte, der Name Scharfonett gar nicht vor, auch in den beiden Orgeln der Hauptkirche zu St. Jakob in Rothenburg a. Tauber nicht, welche von „einem Doctore Medicinae, Namens Josaphat Weinlein, mit Hülfe eines Schreinergesellen, Namens Sigmund Leyser 1688 erbauet worden" sind. Vgl. Sponsel, a. a. O. 1771. S. 160. 161.

Digitized by Google

geboren. Er besuchte die Seminarschule zu Friedrichsstadt-Dresden, deren damaliger Rektor, der bekannte Pädagog und Katechet Gustav Friedr. Dinter, sich seiner mit besonderer Liebe annahm. Daneben wurde er frühe Chorschüler und rückte als solcher bis zum Präfekten vor. Nach Absolvierung des Seminars wurde er 1806 Lehrer zu Neustadt a. d. Orla und übte sich hier fleißig auf der Orgel; 1811 kam er als Lehrer an das Erziehungsinstitut für Soldatenknaben zu Annaburg, an dem er den Gesangunterricht zu erteilen und als Organist zu funktionieren hatte. So übte er sich mehr und mehr in Musik und Musikunterricht, und konnte daher 1817 als Musiklehrer an das Seminar zu Potsdam berufen werden. In dieser Stellung wirkte er sein ganzes Leben lang in trefflicher Weise und übte auf die Pflege der Musik in Potsdam den besten Einfluß. Er wurde Hoforganist, erhielt 1844 den Titel eines königlichen Musikdirektors, ließ sich dagegen 1851, bei Verlegung des Seminars nach Köpenick, als Seminarlehrer pensionieren. Nachdem er 1856 noch sein 50jähriges Dienstjubiläum gefeiert hatte, starb er zu Potsdam am 29. September 1859. — Schärtlich hat beliebt gewordene Männerchöre komponiert, auch einige tüchtige Schriften für den Unterricht im Gesang und der Harmonielehre herausgegeben; hier ist von ihm anzuführen:

1. Neues Choralbuch für Bürger- und Landschulen. 2 Teile. Potsdam 1829. 8° (in mehreren Auflagen erschienen). — 2. Der liturgische Chor nach seiner äußern und innern Einrichtung, nebst einer Sammlung liturgischer Gesänge. Berlin 1839. 8°. — 3. Sammlung liturgischer Chöre, bestehend aus fünf vollständigen Liturgien. Potsdam, Riegel. 8°. — 4. Evangelisches Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen, gemeinschaftlich mit Rudolf Lange (vgl. Näheres in diesem Art.).

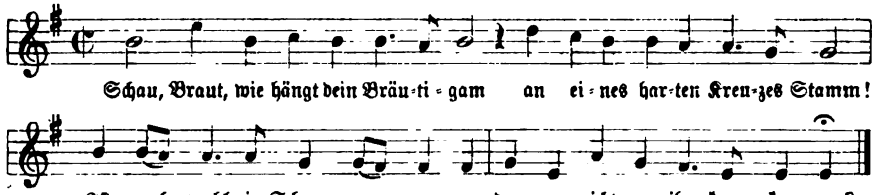
Schau, Braut, wie hängt dein Bräutigam, Choral. Des Angelus Silesius wenig bekannt gewordenes Passionslied erschien in seiner „Heiligen Seelenlust". 1657. Nr. 44 zugleich mit einer ersten eigenen Melodie von Georg Joseph, deren Originalfassung war:



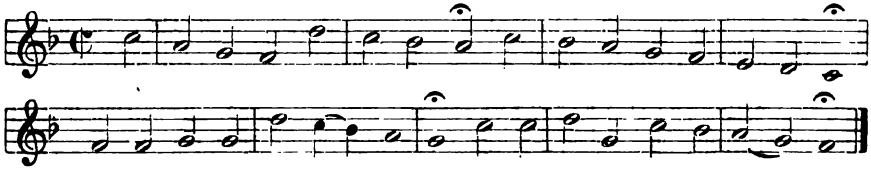
Sie kam nur in wenige alte Gesangbücher, wie in Janus' Passionale melicum 1663 und in das Nürnb. G.-B. 1677 (1690). Nr. 156. S. 173; später erscheint sie nochmals in rhythmisch ausgeglichener Form im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 279a. S. 205 (Ausg. 1820. S. 309). — Eine zweite eigene Weise für das Lied erfand der Kantor Friedrich Funck in Lüneburg; sie erschien

Digitized by Google

mit seiner Namenschiffer „F. F.“ bezeichnet im Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 486. 1694. Nr. 495. S. 284. 1695. Nr. 495. S. 395, wo sie lautet (1694):

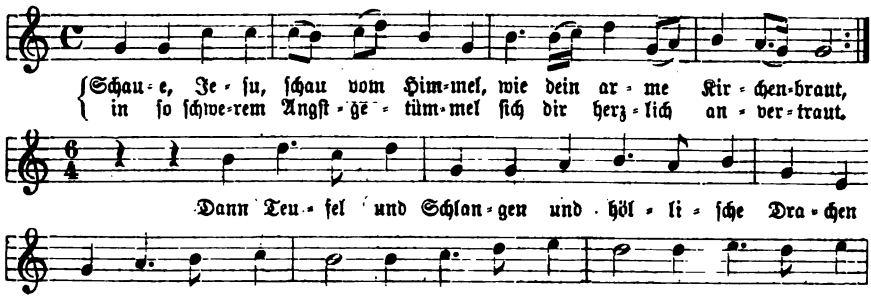


Diese Melodie wurde durch die Frankf. Praxis in ihren späteren Ausgaben und das Darmstädter Kantional verbreitet, auch von König, Harm. Liederschatz 1738. S. 67 und andern ältern Choralbüchern aufgenommen, und sie gilt in den Choralbüchern der Gegenwart, die das Lied zu berücksichtigen haben (z. B. für das Porstsche G.-B. 1711. Nr. 663. S. 575. 576) als die kirchliche desselben. Sie steht bei Kühnau, Ch.-B. 1817 und 1837; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 343. S. 165, und einigen andern. — Das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 279b. S. 206 (Ausg. 1820. S. 310) brachte noch eine dritte Melodie, die dort mit dem * der „ganz neuen Melodien“ bezeichnet, also vermutlich von Christian Gregor erfunden ist. Sie heißt:

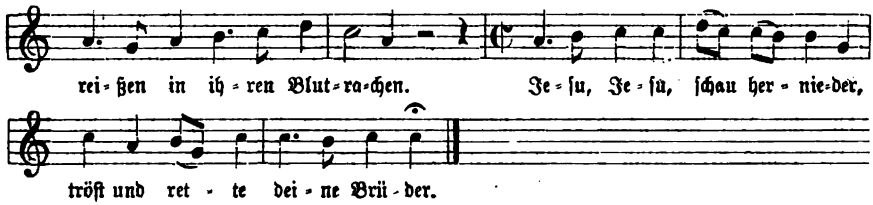


ist aber außerhalb der Brüdergemeine nicht bekannt geworden.

Schaue, Jesu, schau vom Himmel, Choral. Dies Lied zum Michaelisfest von dem Nürnberger Mag. Georg Schirmer erschien im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 301. S. 332. 333 mit einer eigenen Melodie, die dort mit der Chiffer „G. C. W.“ bezeichnet, also von Georg Kaspar Wecker (vgl. den Art.) erfunden ist. Sie heißt im Original:



Digitized by Google



iſt aber nicht weiter verbreitet worden. Nur König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 491 (Zugabe) bringt ſie noch in vereinfachter Faſſung.

Schauer, Dr. Johann Karl, Hymnolog, war 1808 in einem Dorfe des Neuſtädter Kreiſes in Sachſen-Weimar geboren. Er ſtudierte Theologie zu Jena und wirkte dann als Pfarrer zuerſt zu Daumitzſch bei Neuſtadt a. d. O., dann zu Wenigenjena, wo er 1868 penſioniert wurde. Als Emeritus ſtarb er zu Jena am 5. Februar 1872 in einem Alter von 64 Jahren. — Schauer hat neben andern theologiſchen auch mehrere hymnologiſche Schriften, namentlich als Mitarbeiter von Schirks „Geiſtliche Sänger" herausgegeben. Hier iſt von ihm anzuführen:

1. Geſchichte der bibliſch-kirchlichen Dicht- und Tonkunſt und ihrer Werke. Jena 1850. Mauke. XVI und 776 S. 8°. Das ſehr fleißig, aber auch ſehr ſchwerfällig geſchriebene Werk iſt keine Geſchichte, ſondern eine Bibliographie und zum Teil nur ein Katalog von Kirchenmuſikwerken. Der projektierte zweite Band („Beſonderer Teil") iſt nicht erſchienen. —
2. Bibelſprüche als Intonationen und Reſponſorien zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienſt für evang. Geiſtliche, Kantoren ꝛc. Nebſt einer hiſtoriſch-muſikaliſchen Einleitung über den kirchlichen Wechſelgeſang. Jena, 1848. Mauke. 64 S. 8°.

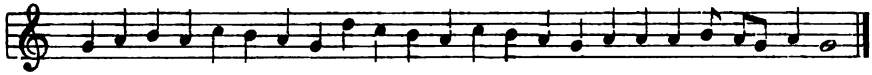
Schauet doch und ſehet, ob irgend ein Schmerz ſei, wie mein Schmerz, Kantate von Seb. Bach zum 10. Sonntag nach Trinitatis (Evangelium von Jeſu Thränen über Jeruſalem) und der Zeit zwiſchen 1723—1727 angehörend. Das Werk gehört zu „dem Packendſten und Ergreifendſten, was Bach überhaupt geſchaffen hat" und enthält, außer dem breit angelegten Anfangschor in 2 Sätzen, die „mächtige" Baßarie „Dein Wetter zog ſich auf von weitem," die Alt-Arie „Wie oft habe ich deine Kinder verſammeln wollen," und den Schlußchoral „O großer Gott von Macht" mit der neunten, von Jeremias Weber zugefügten Strophe des Liedes („O großer Gott von Treu"). Vgl. Spitta, Bach II. S. 258—261. Ausg. der Bach-Geſ. X. Nr. 46. Klavier-Auszug Edit. Peters Nr. 1660; den Schlußchoral mit ſelbſtändiger Inſtrumentalbegleitung auch bei Erk, Bachs Choralgeſänge II. Nr. 280. S. 88. 89.

Schau, lieber Gott, wie meine Feind', Kantate zum Sonntag nach Neujahr (2. Januar 1724) von Seb. Bach, von eigentümlicher Dispoſition. Sie beginnt mit dem Choral „Ach Gott vom Himmel, ſieh darein" zu der überſchriftlich genannten Strophe des Liedes von David Denicke, bringt dann eine

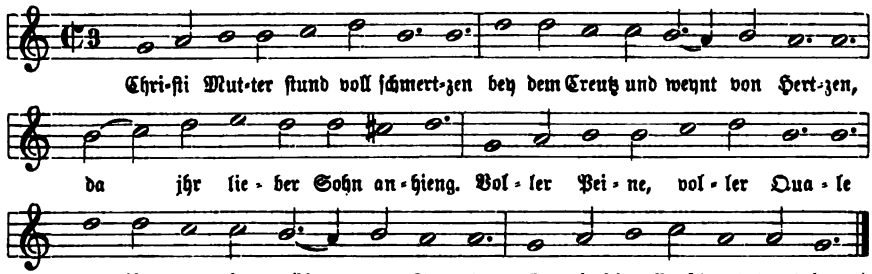
Digitized by Google

„großartige, kühn gebaute Tenorarie „Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter", eine Altarie „von außergewöhnlichem melodischen Reiz", ein von Recitativen eingeschlossenes Baßarioso und noch zwei Choräle: „Herzlich thut mich verlangen" mit dem Text „Und ob gleich alle Teufel" (Str. 5 aus „Befiehl du deine Wege"), und als Schluß „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht" zu Str. 16. 17 und 18 („Drum will ich, weil ich lebe noch," „Hilf mir mein Sach recht greifen an," und „Erhalt mein Herz im Glauben rein") des Liedes „Ach Gott, wie manches Herzeleid." Vgl. Spitta, Bach II. S. 230. Ausg. der Bach-Ges. XXXII. Nr. 153; die Choräle bei Erk, Bachs Choralgesänge. I. Nr. 1. S. 1. Nr. 3. S. 2 und Nr. 53. S. 35.

Schaut die Mutter voller Schmerzen, Choral. Dieses Lied, eine freie deutsche Bearbeitung der Sequenz „Stabat mater dolorosa" (vgl. den Art.), erschien anonym in Wielands Deutschem Merkur 1781[1]) und kam von da in einzelne Kirchengesangbücher. Da es 6zeilig, die liedmäßige Weise des Stabat mater in den alten katholischen Gesangbüchern aber nur dreizeilig ist, so waren für dasselbe neue Melodien notwendig. — Eine solche sechszeilige Weise war schon im 17. Jahrhundert aus der folgenden Melodieninkunabel in „Himmlisch Harmony ꝛc. New Mayntzisch Gesang-Buch ꝛc. 1628 gebildet worden:



Diese erste sechszeilige Melodie heißt im Clausener G.-B. 1653:

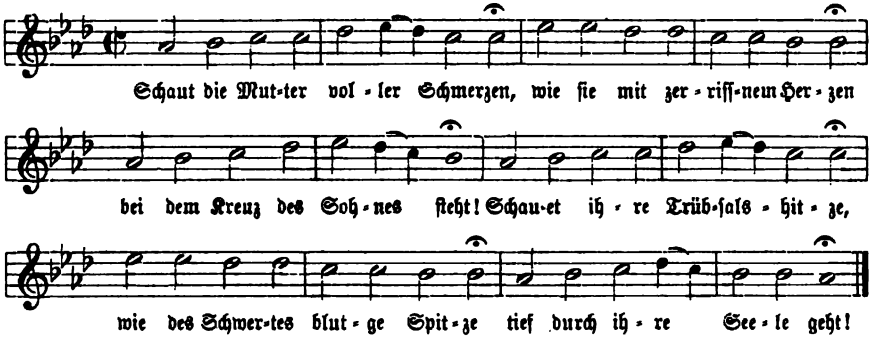


Sie wurde von Kocher, Stimmen aus dem Reich Gottes. Stuttgart 1838. Nr. 122. S. 158. 159 wieder aufgenommen und in folgender ballhornisierenden Fassung unsrem Liede verbunden:

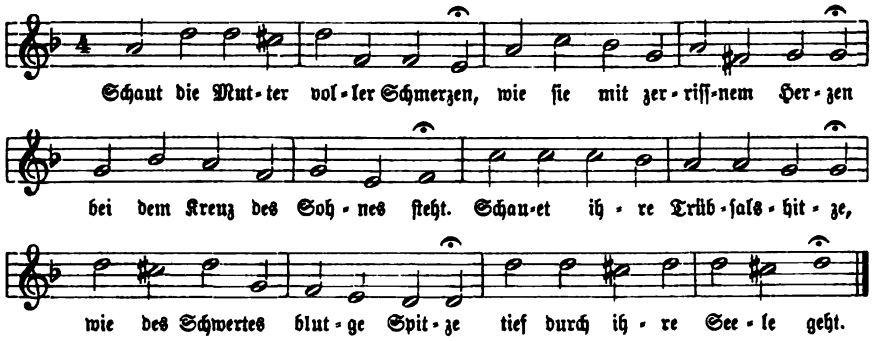
[1]) Vgl. das „Verzeichnis der Liederdichter" im Württ. G.-B. von 1842; in diesem G.-B. selbst Nr. 147 ist dem Lied „1779" beigeschrieben, dieselbe Angabe hat Koch, Gesch. des Kirchenlieds VII. S. 480.

[2]) Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 40. 41. S. 16. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 476. Dieselbe Melodie ebenso „weiter ausgebildet" giebt Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. Anhang II. Nr. 41 mit einem vierst. Tonsatz aus den „Syrenes symphoniacae". Köln 1678. Nr. 41. S. 74.

Digitized by Google



So kam sie in das von Kocher seinem musikalischen Teile nach redigierte Schaffhauser G.-B. 1841 (1867). Nr. 121. S. 266. 267, das Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844 und das Elberfelder G.-B. 1851 (zu „O wie selig sind die Seelen"). — Im Württ. Ch.-B. 1844. 1876 Nr. 99. S. 85 erschien die folgende zweite eigene Melodie unsres Liedes:



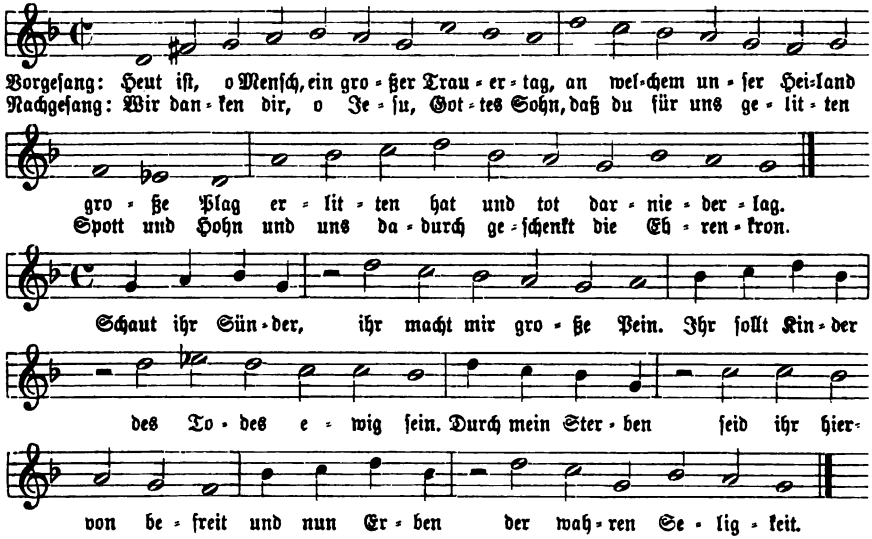
die dem Schlußsatze („Quando corpus morietur") des berühmten Stabat mater von Pergolese (1736 komponiert) entnommen ist und 1843 von Dr. Christian Palmer (vgl. den Art.), der damals Diakonus zu Marbach und Mitglied der württembergischen Choralbuchkommission war, für dieses Choralbuch als Choralmelodie bearbeitet wurde.[1]) Sie steht auch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 131. S. 59; dann mit ziemlich eingreifenden Änderungen in Molcks Hannovr. Ch.-B. Ausg. von 1857, und unter dem Namen „Jesus Christus herrscht als König" bei Th. Stern, Ch.-B. Straßburg 1869. S. 33.[2])

[1]) Vgl. Faißt „Geschichtlicher Anhang" zum Württ. Ch.-B. 1876. S. 227.

[2]) Eine dritte Melodie aus Schichts Ch.-B. 1819. III. Nr. 888. S. 392, die Zahn, Melodien II. Nr. 3876. S. 529 unsrem Liede als eigene zuteilt, ist dies nicht, sondern nur eine stärkere Variante der Weise „O wie selig sind die Seelen" (vgl. den Art.) aus dem Freylinghausenschen Melodienbüchlein (1710). S. 38. 39, und zwar nach der Fassung im Wernigeröd. G.-B. 1738. Nr. 382. S. 378 gebildet.

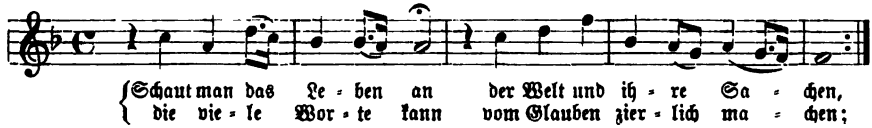
Digitized by Google

Schaut ihr Sünder, ihr macht mir große Pein, Choral von Matthäus Apelles v. Löwenstern in der „Kirchen- vnd Hauß-Music." Breslau (1644). Nr. XVIII der „Apellis-Lieder". Das Lied mit der Überschrift „Das Geleite der gläubigen Seele dem Herrn Christo zum Berge Golgatha" besteht aus drei Teilen: einem „Vorgesang" in drei dreizeiligen Strophen, „Heut ist, o Mensch, ein großer Trauertag"; dem eigentlichen Lied: „Christus redet vom Kreuze, „Schaut, ihr Sünder" in sieben achtzeiligen Strophen, und einem „Nachgesang" in drei dreizeiligen Strophen, „Wir danken dir, o Jesu, Gottes Sohn."[1]) Der Dichter hat die folgenden beiden eigenen Melodien beigegeben:



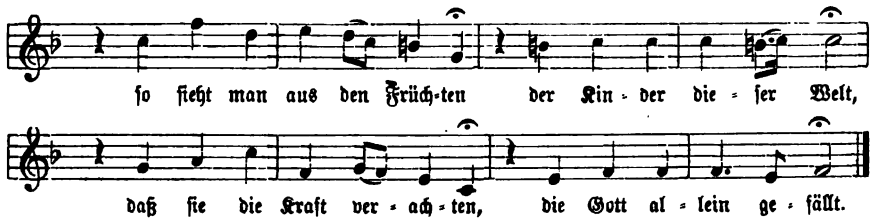
die mit seinem Tonsatz neu gedruckt sind bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. Notenbeisp. Nr. 40. S. 28 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 305. S. 513. — In schlesischen Gesangbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts war das Lied verbreitet, entweder vollständig, oder der Vorgesang allein, oder Vorgesang und Lied, oder das Lied allein.

Schaut man das Leben an, Choral aus dem Freylinghausenschen G.-B. IIter Teil. 1714. Nr. 626. S. 912. 913 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1309. S. 892), wo die Melodie im Original lautet:



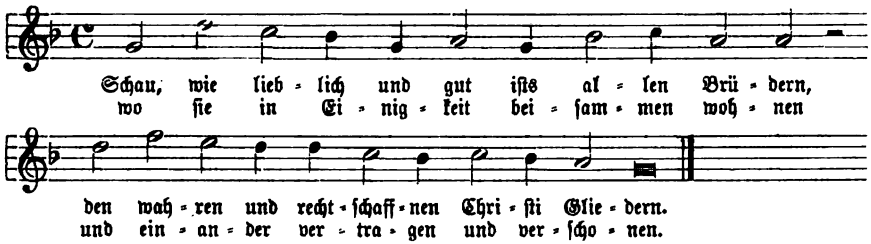
[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 282. S. 339. 340.

Digitized by Google



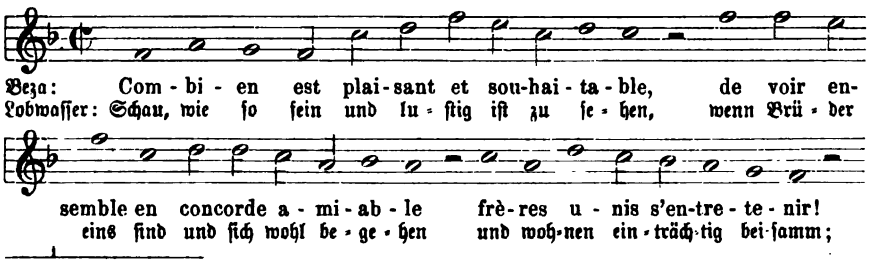
Doch hat weder das Lied, deſſen Verfaſſer nicht bekannt iſt, noch die Weiſe weitere Verbreitung erlangt. Die letztere brachte König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 454 choralmäßig vereinfacht, und Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. II. Nr. 1116. S. 862 haben ſie nochmals abdrucken laſſen.

Schau, wie lieblich und gut iſts allen Brüdern, Choral. Dies Lied von P. Herbert erſchien erſtmals im G.-B. der Böhm. Brüder 1566. Bl. 177 mit der folgenden eigenen Melodie:



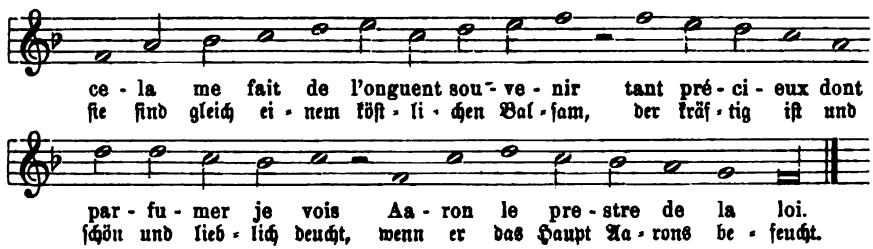
die jedoch keinen Eingang in den deutſchen evangeliſchen Kirchengeſang und auch ſonſt weitere Verbreitung nicht erlangt hat. Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 15. S. 8.

Schau, wie ſo fein und luſtig iſt zu ſehen, Choral. Der 133. Pſalm des franzöſiſch-reformierten Liedpſalters, von Theodor Beza bearbeitet, erſchien mit ſeiner eigenen Melodie erſtmals in „Trente quatre pseaumes de Dauid, nouvellement mis en rime françoise au plus près de l'hebreu, par Th. de Besze de Vézelay en Bourgogne. Geneue, Jehan Crespin.“ 1551.[1]) S. 274. Das Original lautet:



[1]) Vgl. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. I. S. 552. Grove, Dict. of Music. IV. S. 559. Zahn, Melodien II. S. 324.

Digitized by Google



Die Melodie iſt nicht in den deutſchen evangeliſchen Kirchengeſang übergegangen, dagegen hat ſie mit dem Text „O Eintracht, du des Himmels beſter Segen" von Salomon Wolf (1751) in dem ſchweizeriſchen noch Geltung. Sie ſteht im Zürcher G.-B. 1787. 1799. Nr. 236. S. 286. 287. 1853. Nr. 244. S. 332. 333; im St. Galler G.-B. 1797. Nr. 314. S. 416—419, und im Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 302. S. 418. 419. Auch Layriz, Kern III. Nr. 539. S. 101 hat ſie herüber genommen.[1])

Schede (Schedius-Melissus), Paulus, der Humaniſt und neulateiniſche Dichter, war am 20. Dezember 1539 als der Sohn des königl. Beamten („Regis curianus") Balthaſar Schede[2]) zu Mellrichſtadt in Franken geboren. Er beſuchte die Schulen zu Erfurt und Zwickau (1554—1557), darauf die Univerſität Jena. Nachher führte er ein unſtetes Wanderleben: kam 1561 nach Wien, wo ihn Kaiſer Ferdinand 1564 zum Dichter krönte und in den Adelsſtand erhob; 1564 und 1565 lebte er zu Wittenberg im Hauſe Paulus Ebers und veröffentlichte hier zwei Muſikwerke. Nachdem er als Pagenhofmeiſter nochmals in Wien geweſen war, ging er 1567 nach Frankreich, wo er in Beſançon die Bekanntſchaft Goudimels machte. Dann kam er nach Genf und trat hier zur reformierten Kirche über, und 1571 treffen wir ihn in Heidelberg, wo er auf Veranlaſſung des Kurfürſten Friedrich III. von der Pfalz ſeinen deutſchen Liedpſalter bearbeitete, der 1572 erſchien. 1577 bis 1580 lebte er in Italien und wurde hier zum Comes palatinus und römiſchen Bürger ernannt. 1585 überreichte er der Königin Eliſabeth von England zu Richmond ſeine Gedichte, und 1586 kehrte er nach Heidelberg zurück, wo er als Bibliothekar endlich eine bleibende Stätte fand. Als ſolcher ſtarb er am 3. Februar 1602 zu Heidelberg.[3]) — In Schedes Gedichten „kündigt ſich eine neue Richtung der lyriſchen Poeſie an, die nach ausländiſchen Muſtern eine Litteratur für die Ge-

[1]) Eine zweite, wohl ziemlich überflüſſige Weiſe brachte Karow, 460 Choralmelodien ꝛc. Dorpat 1848. Nr. 370; man findet dieſelbe bei Zahn, a. a. O. II. Nr. 3172. S. 325.

[2]) Seine Mutter, der er nachrühmt: „antiquâ femina rara fide" und die er durch Beibehaltung ihres Namens im ſeinigen ehren wollte, war Ottilia Meliſſa (= Schirling) aus dem Dörfchen Meliß oder Meyles bei Lauringen im Grabfelde

[3]) Vgl. Dr. Otto Taubert, De Vita et Scriptis Pauli Schedii Melissi. Dissertatio. Bonnae 1858, und desſelben Paul Schede, Leben und Schriften, im Torgauer Gymnaſialprogramm 1864.

Digitized by Google

bildeten schaffen wollte und damit die Litteratur des Volkes gründlich zerstörte." Auch Schedes Liedpsalter, den wir hier allein zu berücksichtigen haben, schließt jegliche Volkstümlichkeit geflissentlich aus. Die Sprache desselben ist nicht die Luthers, sondern die der pfälzischen Heimat Schedes untermischt mit Helvetismen. Und diese Sprache in ihrer „massiven Handwerksmäßigkeit und Unbeholfenheit" ist überdies in einer sonderbaren, von ihm selbst ausgeheckten Orthographie dargestellt.[1]) So vermochte diese Psalmenbearbeitung gegen die Lobwassers, die 1573 als Gegenstück derselben im Druck erschien, nicht aufzukommen und ging spurlos vorüber. Der Titel des Schedeschen Liedpsalters, der übrigens nur die 50 ersten Psalmen enthält, ist:

„Dj Psalmen Davids In Teutische gesangreymen, nach Frantzösischer melodeien unt sylben art, mit sönderlichem fleise gebracht von Melisso Samt dem Biblischen texte: auch iglicher Psalmen kurtzem inhalte unt gebätlin. Mit Kaiserlicher majestat Freihait auf siben jare. 1572. (Am Ende:) Verfertiget in der Kurfürstlichen stat Heidelberg bei Michaël Schirat, den 9. Herbstmonats 1572." — Sonst sind von Melissus noch zwei Musikwerke anzuführen: „Historia de navicula vehente Christum et periclitante in mari. Matth. cap. VIII. Marci IV. Lucae VIII. Numeris Musicis reddita A Paulo Schedio Melisso, Poeta Laureato, Franco. Anno MDLXV (eine fünfstimmige Motette), und: „Pauli Schedii Melissi cantionum musicarum quatuor et quinque vocum. liber unus. Viteberg." 1566. 4^{0}.[2])

Schedlich, David, ein Nürnberger Organist des 17. Jahrhunderts, von dessen Lebensgang nur Weniges und Unsicheres noch bekannt ist. Er erscheint 1637 als Organist „beim Spital",[3]) mag also um 1610—1615 geboren sein. 1655 rückte er als des jüngeren Stade Nachfolger an die St. Lorenzkirche vor[4]) und zwischen 1677 und 1680 scheint er gestorben zu sein.[5]) Sein nächster Nachfolger im Organistendienst an St. Lorenz wurde Lunssendörfer (vgl. den Art.), sein zweiter Johann Löhner (vgl. den Art.). — Von Schedlichs Werken ist nur eine Sammlung von Instrumentalstücken für 2 Violinen und 1 Violetta noch bekannt, die als „Musikalisches Kleeblatt" 1665 zu Nürnberg erschienen ist.[6]) Hier sind von ihm anzuführen:

[1]) Vgl. Gervinus, Gesch. der poet. Nationalliteratur. III. S. 41—43. Vilmar, Gesch. der deutschen Nationallit. 8. Aufl. 1860. I. S. 363. 364. Gödeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 172. 173 und S. 518. 519.

[2]) Walther, Musik. Lex. 1732. S. 547 hat aus einer Chronik beigebracht, daß „in der Cantorey zu Zwickau Compositiones des Melissus biß an. 1656 gebräuchlich gewesen" seien.

[3]) In der Widmung der Neuausgabe von Haßlers „Kirchengesäng" durch Siegmund Gottlieb Stade an vier Nürnberger Organisten. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1870. Nr. 12. S. 212.

[4]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1872. Nr. 11. S. 231.

[5]) Denn im Nürnb. G.-B. 1677 stehen noch 2 Melodien von ihm, während er bei Arnschwanger „Heilige Psalmen 2c. 1680 nicht mehr als Sänger erscheint und Johann Löhner als solcher an seine Stelle getreten ist.

[6]) Nach Walther, Musik. Lex. 1731. S. 547 war „die Zuschrift an jemand und niemand"

Digitized by Google

4 Melodien in Arnschwangers „Neue Geistliche Lieder ꝛc." von 1659, und 2 Melodien im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 15. S. 13. 14 „Hosianna Davids Sohne" (von Christ. Keymann). C-dur 3/2 g g c d e c h h, und Nr. 561. S. 600 „Gehet in die Christenschul" (von Andr. Ungleuck). G-moll 4/4 g g d c b a g. Die beiden letzteren Weisen fanden einige Verbreitung, sind aber im 18. Jahrhundert wieder abgegangen.[1])

Scheibe, Johann, zu Seb. Bachs Zeit der namhafteste Orgelbauer in Leipzig, dem es zu bleibender Ehre gereicht, daß seine Arbeiten von Revisoren wie Bach und dem Orgelbauer Hildebrand alle Anerkennung ernteten. Als „bei einer löblichen Universität Leipzig Orgelmacher" erbaute Scheibe 1710—1716 die große Orgel (54 kl. Stn.) der Paulinerkirche daselbst. Am 16. Dezember 1716 wurde dies Werk von Seb. Bach revidiert; das Ergebnis war, daß er „wenig daran auszusetzen fand, maßen er attestieret, daß die Haupt-Theile einer Orgel als Wind-Laden, Bälge, Pfeiffen, Wellen-Breter und die übrigen Stücke mit gutem Fleiß verfertiget und dabey nichts zu erinnern wäre," so daß „das Werck allerdings unter die completesten in gantz Teutschland zu zehlen" sei.[2]) Auch die Orgeln der andern Kirchen in Leipzig hat Scheibe teils neu gebaut, teils repariert. Die Stimmung der Rohrwerke, sowie die Mechanik der Orgel verbesserte er durch mehrere Erfindungen.[3]) Gleichwohl scheint er „bey einem Orgelbau durch Betrug und Ungerechtigkeit" in mißliche Umstände geraten zu sein. Scheibe starb zu Leipzig am 3. September 1748. — Sein Sohn war:

Scheibe, Johann Adolf, geboren 1708 zu Leipzig. Er besuchte die Nikolaischule und von 1725 an die Universität daselbst, machte daneben auch eingehende musikalische Studien und entschloß sich bald, die Musik zum Lebensberuf zu wählen. Nachdem er sich bis 1735 als Klavierlehrer in Leipzig beschäftigt hatte und seine Hoffnung, dort eine Organistenstelle zu erhalten, nicht in Erfüllung ging, ging er nach Hamburg und begann dort den „Kritischen Musikus" herauszugeben, eine Wochenschrift, von der 1737—1738 68 Stücke oder Nummern erschienen und die er 1745 nochmals edierte. Unterdessen war er 1740 Kapellmeister in Glückstadt

---

gerichtet. — Ob ein Jakob Schedlich, der „an. 1613 vierstimmige Magnificat und Intonationes precum vespertinarum über die Kirchen-Töne zu Leipzig in 4to hat drucken" lassen, etwa ein Vorfahr unsres Schedlich war, ist nicht festgestellt. Vgl. Walther, a. a. O. Gerber, Neues Lex. IV. S. 41.

[1]) Man findet sie jetzt neu gedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1267. S. 335 u. II. Nr. 3611. S. 451. Die zweite derselben samt Baß auch schon bei v. Winterfeld, Ev. Kirchengesang. II. Beisp. Nr. 201. S. 188.

[2]) Vgl. Musik. Wochenblatt. Leipzig, 1870. I. S. 335. 336. Spitta, Bach I. S. 621. Den interessanten Revisionsbericht hat Spitta, a. a. O. II. S. 119—122 mitgeteilt.

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 412. Spitta, a. a. O. II. S. 112. Anm. 22. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 251 (Anm. von Agricola)

Digitized by Google

geworden und 1744 kam er in gleicher Eigenschaft nach Kopenhagen. Hier mußte er jedoch 1758 dem Italiener Sarti weichen und starb im Pensionsstand 1776. — Scheibe hat nach Hunderten zählende Kompositionen in allen musikalischen Formen geschaffen, ohne damit irgend welchen Anklang zu finden. Auch seine für ihre Zeit immerhin verdienstlichen Schriften musiktheoretischen und ästhetisierenden Inhalts sind jetzt längst vergessen. So ist er der Welt eigentlich nur noch durch den mehr als kühnen Angriff in Erinnerung, mit dem er sich an seinen großen Zeitgenossen Seb. Bach herangewagt hat. Im 6. Stück des „Kritischen Musikus" vom 14. Mai 1737 erschien ein anonymer Brief, zu dessen Autorschaft sich Scheibe später bekannte. In demselben war den Bachschen Kirchenkantaten vorgeworfen, sie zeigen gegenüber der Natürlichkeit und Anmut eines Graun und Telemann ein schwülstiges, verworrenes Wesen und übergroße Künstlichkeit, und Bach sei eigentlich der Lohenstein der Musik. Nicht nur Bach fühlte sich durch diesen Angriff tief verletzt, derselbe machte allgemein peinliches Aufsehen und rief einen längeren Federkrieg hervor, in dem Scheibe schlimm genug weg kam.[1]) Man sah in dem Angriff nur einen Akt persönlicher Rache dafür, daß Bach demselben bei seinen Bewerbungen um eine Organistenstelle in Leipzig nicht zu Willen gewesen war. Aber Scheibe war überhaupt nicht der Mann, der die Bachsche Kunst richtig würdigen konnte. Ihm als einem Komponisten, dem der ästhetisierende Kritiker beharrlich in die Quere kam und ihn hinderte, je einmal aus dem Ganzen und Vollen zu schaffen; ihm als einem ehrsüchtigen Streber, der doch nirgends recht anzukommen wußte und daher immer zu thun hatte, seine Person der Welt zu insinuieren, ohne daß diese recht an sie glauben wollte, — ihm mußte Bachs überragendes Künstlertum insbesondere nach seiner kirchlichen Seite vollständig unverständlich sein.

Scheibel, Gottfried Ephraim, war 1696 zu Breslau, wo sein Vater Signator (d. i. Kantor) an der Elisabethkirche war, geboren. Er besuchte das Elisabeth-Gymnasium und studierte von 1715 an Theologie zu Leipzig. Später wirkte er als Kollege an dem genannten Gymnasium zu Breslau und starb 1759. Von ihm sind die folgenden Schriften anzuführen:

1. Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik ꝛc. 1721. 84 S. 8°. — 2. Die Geschichte der Kirchenmusik alter und neuer Zeiten. 1738. 48 S. 8°.[2]) — 3. Musikalisch-poetisch andächtige Betrachtungen über die Sonn- und Feiertags-Evangelia. 1726 und 1738. 8°. Dies sind Texte zu Kirchenkantaten.[3])

[1]) Die Streitschriften und Scheibes Entgegnungen sind vollständig zusammengedruckt im „Kritischen Musikus" 1745. S. 833—1031. Stücke daraus hat Bitter, Bach II. S. 305 bis 311 und Anh. II. S. XLI—LXVI mitgeteilt. Vgl. auch Spitta, Bach II. S. 733—737.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 547. Forkel, Allg. Lit. der Musik. 1792. S. 139 u. 142.

[3]) Diese beiden Jahrgänge wurden von dem Organisten C. G. Schröter (vgl. den Art.) in Nordhausen komponiert. Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 455. — Außerdem führt Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 384 noch an: „Kirchen-Jahrgang, Öls, ohne

Digitized by Google

Scheibler, Johann Heinrich, der Erfinder einer Stimm-Methode der Orgel nach „Vibrationsdifferenzen oder Stößen", war am 11. November 1777 zu Montjoie bei Aachen geboren und lebte später als Seidenfabrikant zu Krefeld, wo er am 20. November 1837 starb. Mit eindringendem Scharfsinn hatte er sich mit Akustik und Tonmessung beschäftigt, vermochte aber nicht, die Resultate seiner bezüglichen Forschungen in wünschenswerter Klarheit darzulegen. Von seinen akustischen Schriften nennen wir nur die zwei auf die Orgel bezüglichen:

1. Anleitung, die Orgel vermittelst der Stöße (vulgo Schwebungen) und des Metronoms korrekt und gleichschwebend zu stimmen. Krefeld. 1834. C. W. Schüller. — 2. Über mathematische Stimmung, Temperaturen und Orgelstimmung nach Vibrations-Differenzen oder Stößen. Ebendas. 1836. — Wirklich nutzbar hat die Scheiblersche Methode erst Töpfer gemacht durch seine Schrift: „Die Scheiblersche Stimm-Methode leicht faßlich erklärt und auf eine neue Art angewendet." Erfurt, 1842. Körner. — Das Wesentliche dieser Stimm-Methode ist, die aus dem Zusammenfallen verstimmter Grund- und Kombinationstöne hervorgehenden Schwebungen oder Stöße zu benützen, um mit Hülfe eines Pendels die geringen Differenzen der Tonhöhe, wie sie die temperierte Skala mit sich bringt, genau festzustellen.[1])

Scheibner, Dr. Georg Gottlieb, war 1785 als der Sohn eines Kaufmanns zu Erfurt geboren. Er erlangte seine wissenschaftliche Vorbildung von 1799 an am Ratsgymnasium seiner Vaterstadt und machte daneben auch gründliche Studien in der Musiktheorie und im Orgelspiel unter J. J. Müllers und Mich. Gotthard Fischers Leitung. Von 1804 an studierte er Rechtswissenschaft zu Halle und Jena, wurde 1807 außerordentlicher Professor an der Universität Erfurt und ging 1809 als Professor an das Ratsgymnasium daselbst über. Als solcher wurde er 1834 pensioniert und starb dann zu Erfurt am 25. Juni 1836. — Scheibner hatte in Thüringen einen angesehenen Namen als Musiker; er schrieb außer Kammermusikwerken, von denen auch einige gedruckt sind, namentlich Kirchenmusikstücke, Motetten, Orgelfugen ꝛc., die aber Manuskript geblieben sind. Im Druck ist nur bekannt geworden:

Liturgischer Gesang der evangelischen Kirche mit harmonischer Begleitung herausgegeben von E. L. Gebhardi. Leipzig, Hartknoch. — Dass. auch für Männerstimmen eingerichtet. — Mehrere Choräle mit Vor- und Zwischenspielen in Mich. G. Fischers Ch.-B. 1821, von denen einige Verbreitung erlangt haben, z. B. das. Nr. 88: „Gesund und frohen Mutes." A-dur: e a cis e d cis h a, bei Sauerbrey, Ch.-B. 1838; im Appenzellischen G.-B. 1839; bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 157. S. 146;

Jahrzahl, kann mit zwei Sängern und wenig Instrumentalisten aufgeführt werden. Ein Chor hebt an, ihm folgen jedesmal zwei Arien und zwei Choräle." Auch dies sind wohl nur von Scheibel verfaßte Kantatentexte.

[1]) Näheres hierüber findet man bei Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 885—891.

Digitized by Google

Gebhardi, Ch.-B. Ausg. 1879. Nr. 105. S. 51. — Daſ. Nr. 197: „O Chriſt, in dieſen Pilgrimstagen." G-moll: g g a b g c b a g, bei Hentſchel, Ch.-B. Nr. 143. S. 86; Gebhardi, Ch.-B. 1879. Nr. 237. S. 134. — Daſ. Nr. 203: „O großer Gott, du reines Weſen." F-dur: c a g f f b a g f, bei Punſchel, Ch.-B. 1839; Klauwell, Ch.-B. 1868; im Ch.-B. Hermannsburg 1876; bei Gebhardi, Ch.-B. 1879. Nr. 246. S. 138.[1]) — Verſchiedene Orgelſtücke in den Sammlungen von G. W. Körner in Erfurt.

Scheidemann, David, der älteſte unter den uns noch bekannten drei Angehörigen — Hans Scheidemann und Heinrich Scheidemann ſind die beiden andern[2]) — einer einſt namhaften Hamburgiſchen Organiſtenfamilie. Von allen dreien dieſer Männer ſind jedoch bis jetzt nur wenige Lebensdaten noch bekannt, und dieſe ſind überdies durchaus unſicher. David Scheidemann ſoll von 1585 an Organiſt an der Michaeliskirche zu Hamburg geweſen ſein,[3]) wie gewöhnlich als einzige Nachricht von ihm angegeben wird. 1604 erſchien das geſchichtlich wichtige „Hamburger Melodeyen Geſangbuch", „durch Hieronymum Prätorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Prätorium, Davidem Scheidemannum,[4]) Muſicos vnd verordnete Organiſten in den vier Caſpelkirchen zu Hamburg, in vier Stimmen vbergeſetzt." Der Anteil unſres Scheidemann an dieſem Buch beſteht in 13, oder ſtreng genommen 14 Tonſätzen,[5]) in denen er ſich durch eine nach dem Inſtrumentalen hinneigende Belebtheit der Mittelſtimmen von ſeinen Mitarbeitern unterſcheidet und als derjenige zeigt, der unter ihnen die meiſte Rückſicht auf die Ausführung auf der Orgel nahm. Unter den von ihm geſetzten Melodien iſt auch „Wie ſchön leucht't uns der Morgenſtern", und das über ſeinem Satz ſtehende „Dav. Scheidem. composuit" hat die Veranlaſſung gegeben, ihn bis in unſre Zeit her-

---

[1]) Vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 2333. S. 74. Nr. 2908. S. 245, und Nr. 2895. S. 240.

[2]) Ritter, Zur Geſch. des Orgelſpiels I. S. 194 bringt irrtümlich noch einen Joachim Scheidemann; er meint Joachim Decker. Ebenſo iſt mit Michael Scheidemann im Regiſter S. 221, der S. 175. Anm. vorkommen ſoll, Michael Prätorius gemeint.

[3]) Aber Schwenke, Sign. 1870. S. 945 beginnt die Reihe der Organiſten an der Michaeliskirche mit Johann Decker, der 1598 geboren, 1668 geſtorben und erſt zuletzt an die (nach Schwenke) „damals neue Michaeliskirche" als Organiſt gekommen iſt. — Bei Eitner, Verzeichnis neuer Ausg. 1871. S. 178 iſt David Scheidemann „geb. zu Hamburg um 1585."

[4]) Eitner, Monatsh. für Muſikgeſch. 1871. S. 66 meint in dieſer Aufzählung der Namen „eine Berückſichtigung des Alters der Mitarbeiter" zu erkennen, „denn David Scheidemann war der Jüngſte derſelben" (?) — er verwechſelt offenbar David Sch. mit Heinrich Sch.

[5]) Auch hier hat man verſchieden gezählt. Becker, Die Choralſammlungen. 1845. S. 83 bis 85 z. B. ſchreibt David Sch. 13 Tonſätze zu, die Monatsh. für Muſikgeſch. 1871. S. 76. 77 nur 12. Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. S. 367.

Digitized by Google

ein als den Erfinder dieſer Melodie anzuſehen.[1]) Von ſeinen Tonſätzen ſind die folgenden neu gedruckt worden:

1. „Wie ſchön leucht't uns der Morgenſtern", bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. Beiſp. Nr. 70. S. 70, und bei André, Lehrbuch der Tonſetzkunſt I. S. 14. — 2. Wacht auf, ihr Chriſten alle", bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beiſp. Nr. 71. S. 70. 71. — 3. „Chriſt, der du biſt der helle Tag", bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 38. S. 17. — 4. „Hilf Gott, daß mir gelinge", bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 226. S. 116. 117 und bei Erk und Filitz, Vierſt. Choralſätze. I. 1845. Nr. 46. S. 28. — 5. Was Lobes ſoll'n wir dir, o Vater, ſingen", bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 430. S. 629.

Scheidemann, Heinrich, der berühmte Organiſt an der Katharinenkirche zu Hamburg während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war wahrſcheinlich ein Neffe, vielleicht auch ein Enkel David Scheidemanns. Von ſeinen Zeitgenoſſen wurde er ſeines Orgelſpiels wegen mit überſchwenglichem Lob förmlich überſchüttet. „Den hochberühmten Künſtler," einen „hocherfahrenen, kunſtreichen Organiſten" und „der Stadt Hamburg fürtrefflichen Arion" nennt ihn Riſt, und Georg Neumark, der ihn mit Johann Schop zuſammen hatte ſpielen hören, ſpricht von ihm als dem „weltberühmten" Organiſten und feiert begeiſtert in einem Gedicht ſein „gekünſtelt Orgelſpiel."[2]) Nach dem allerdings ſpäteren Zeugniſſe Mattheſons war Scheidemann „freundlich und leutſelig, ging mit jedermann frei und fröhlich um und machte nichts Sonderliches aus ſich ſelber. Sein Spielen war eben derart; hurtig mit der Fauſt, munter und aufgeräumt, in der Kompoſition wohlgegründet, doch nur mehrenteils ſoweit, als ſich die Orgel erſtreckte; ſeine Sätze ließen ſich leicht ſpielen."[3]) Wir müſſen für dieſe Mitteilungen dankbar ſein, aber wir könnten ſie füglich entbehren, wenn wir dafür Dokumente hätten, die uns einen Einblick in Scheidemanns Orgelkunſt ſelbſt geſtatteten. Solche ſind aber bis zur Stunde noch keine zu Tage gekommen.[4]) Daher mag im allgemeinen wohl geſagt werden, daß Scheidemann

[1]) Gerber, Altes Lex. II. S. 419, der gleich Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 547 David Sch. gar nicht kannte, hat gar Heinrich Scheidemann zum Erfinder dieſer Melodie gemacht, ein Irrtum, der ihm bei Schilling, Lex. VI. S. 183; Bernsdorf, Neues Univ.-Lex. der Tonkunſt III. S. 457 und ſelbſt noch bei Riemann, Muſiklex. Ausg. 1887. S. 870 nachgeſchrieben wurde.

[2]) Vgl. Riſt in der Vorrede der „Neuen Himliſchen Lieder ꝛc." 1651, und Neumark im „Poetiſchen Luſtwald". 1657. Allg. muſik. Ztg. 1864. Nr. 25. S. 426.

[3]) Vgl. Mattheſon, Ehrenpforte 1740. S. 329. — Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 547 erzählt noch: „daß ein groſſer Muſicus zu Amſterdam, als er gehöret, daß Adam Reincke an des Scheidemanns Stelle gekommen, geſprochen: es müſſe dieſer ein verwegener Menſch ſeyn, weil er ſich unterſtanden, in eines ſo berühmten Mannes Stelle zu treten, und wäre er wohl ſo curieux, denſelben zu ſehen."

[4]) Wohl hat Fétis, Biogr. des Musiciens VII. S. 449 berichtet: „Il a laissé en manuscrit de beaux préludes pour l'orgue, qui, après avoir appartenu à Westphal, organiste à Schwerin, ont passé dans ma collection." Aber wenn dieſe „ſchönen Vor-

Digitized by Google

„die Sweelingſche Art des Orgelſpiels nach Norddeutſchland gebracht", und daß er die eben dieſer „Sweelingſchen Art" von Anfang an eigene Richtung auf das Techniſch-Virtuoſe weiter verfolgt haben wird — entgegen ſeinem Zeit- und Kunſtgenoſſen Samuel Scheidt, der ſich dem Kirchlichen, dem Choral und ſeiner Verwertung auf der Orgel zuwandte —, auch das mag noch den Andeutungen Mattheſons zu entnehmen ſein. Wie weit aber Scheidemann in dieſer ſeiner Richtung kam und in welchem Verhältnis er zu den ihm folgenden großen Meiſtern der norddeutſchen Organiſtenſchule, von denen mehrere ſeine Schüler waren,[1]) ſtand, iſt in ſo lange, als nicht Dokumente zum Vorſchein kommen, des näheren nicht zu beſtimmen. — Das einzige gedruckte und noch bekannte Werk Scheidemanns ſind die 10 Melodien mit beziffertem Baß, die er für das 5te Zehn der „Neuen Himliſchen Lieder" Riſts 1651 geliefert, und in denen er „das Seinige zwar gethan, Außerordentliches aber nicht geleiſtet" hat. Keine derſelben iſt jedoch in kirchlichen Gebrauch gekommen, woran freilich die mehr als „ſonderbahren" Lieder („Höllen- und Himmelslieder"), denen ſie zugehören, die Hauptſchuld tragen.[2]) — Nicht beſſer als über die Orgelkunſt Scheidemanns ſind wir auch über ſeinen Lebensgang unterrichtet. Die Tradition, wie wir ſie durch Mattheſon überkommen haben und wie ſie ſeitdem von allen Muſikſchriftſtellern ihm nachgeſchrieben worden iſt, will, daß Scheidemann um 1600 zu Hamburg geboren ſei. 1616 ſoll ihn dann ſein Vater, der Organiſt Hans Scheidemann an St. Katharinen und Bruder oder Sohn David Scheidemanns, nachdem er ihn gut vorbereitet hatte, mit Unterſtützung der Vorſteherſchaft ſeiner Kirche nach Amſterdam zum „Organiſtenmacher" Sweeling in die

---

ſpiele" wirklich einmal in Fétis' Beſitz geweſen ſind, müſſen ſie ſpäter verloren gegangen ſein, denn Ritter, Zur Geſch. des Orgelſpiels I. S. 176 bemerkt: „der Brüſſeler Katalog von Fétis' Sammlung enthält nichts davon."

[1]) So z. B. der berühmte Johann Adam Reinken (vgl. den Art.), der Nachfolger Scheidemanns an St. Katharinen zu Hamburg. — Auch das iſt bezeugt, daß er 1645—1650 Werner Fabricius „mit ſeiner kunſtreichen Manuduction auf dem Clavier" unterrichtete. Vgl. des Fabricius Leichenſermon von 1679 in den Monatsh. für Muſikgeſch. 1875. Nr. 12. S. 181.

[2]) Die meiſten derſelben findet man jetzt neu gedruckt an verſchiedenen Stellen von Zahns Werk „Die Melodien der deutſchen evangeliſchen Kirchenlieder"; eine „Friſch auf und laßt uns ſingen" ſteht auch ſchon bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. II. Beiſp. Nr. 153. S. 166. Dieſe Melodie hat ſich jedoch nicht nur, wie v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 387 will, bis in das Leipz. G.-B. von Vopelius 1682 fortgepflanzt: ſie ſteht auch noch in Sammlungen der Gegenwart, wie bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 569. S. 859. 860, und in meinem Ch.-B. II. 1889. Nr. 297. S. 96. 97 mit dem 5ſtimmigen Tonſatz aus Vopelius. Bei Heim, Volksgeſänge für gem. Chor. I. Nr. 15. S. 23—25 iſt dieſer Satz in einen 4ſtimmigen umgewandelt und der 118. Pſalm von Joriſſen als Text unterlegt. — Andere Melodien Scheidemanns ſtehen noch bei Peter, Andachts-Cymbeln 1655. Nr. 195. S. 629 mit „H. S." bezeichnet; vgl. Zahn, Mel. III. Nr. 5447. S. 421, und bei Riſt, Die verſchmähte Eitelkeit. 1658; vgl. z. B. Zahn, a. a. O. III. Nr. 4641. S. 141.

Digitized by Google

Lehre gethan haben.[1]) Gleichzeitig, oder doch fast gleichzeitig mit ihm sollen auch andere der nachmals berühmten nordischen Organisten wie Jakob Prätorius (vgl. den Art.), Samuel Scheidt (vgl. den Art.), Paul Syfert (vgl. den Art.) u. a. als Schüler zu den Füßen Sweelings gesessen sein. Nach Hamburg zurückgekehrt, wäre Heinrich Scheidemann 1625 nach dem Tode des Vaters dessen Nachfolger im Organistendienst an St. Katharinen geworden und hätte diese Stelle bis an seinen Tod 1654 versehen, worauf sein Schüler Johann Adam Reinken sein Nachfolger wurde. Dies sind die traditionellen Angaben. Will man die Annahme, daß Scheidemann gleichzeitig — wie dies namentlich mit Bezug auf Jakob Prätorius ganz bestimmt behauptet wird[2]) — oder doch fast gleichzeitig mit den vorgenannten Organisten bei Sweeling war, festhalten, so kann weder 1600 als sein Geburtsjahr, noch auch 1616 als der Zeitpunkt, da er nach Amsterdam ging, richtig sein. Denn Jakob Prätorius war älter und mindestens 1580 geboren, überdies nachgewiesenermaßen schon seit 1603 Organist an St. Petri zu Hamburg.[3]) Die beiden genannten Daten dürften daher zu spät angesetzt und auch das Geburtsjahr Heinrich Scheidemanns in eines der beiden letzten Decennien des 16. Jahrhunderts zurückzuverlegen sein. Unsicher ist ferner 1625 als das Jahr seines Amtsantritts, und nur 1654 als sein Todesjahr scheint festzustehen, denn dem so zuverlässigen Walther, der diese Angabe ganz bestimmt macht, müssen wir wohl glauben.[4])

Scheiden in der Traktur der Orgel, vgl. die Art. „Kamm" und „Rechen". — Außerdem nennen die Orgelbauer die in oblonger Form ausgeschnittenen Löcher im Vorsatzbrett des Pedals, in denen sich der Vorderteil der Pedaltasten bewegt, Scheiden.

Scheidt, Gottfried, ein Bruder Samuel Scheidts, neben dem er zuerst 1620 mit einem dem Andenken des kurz zuvor gestorbenen Vaters gewidmeten Tonsatz erscheint. Ein weiterer Satz von ihm ist aus dem Jahr 1648 durch das Gothaische

---

[1]) Ritter, a. a. O. I. S. 183 weiß auch, daß Scheidemann 1621, im Todesjahr seines Meisters, nach Hamburg zurückgekehrt sei. Doch hat er keinerlei Nachweis hiefür.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 382. 383; Ritter, a. a. O. I. S. 175. Auch Schwenke, Signale 1870. Nr. 51. S. 801. 802 sagt von Jakob Prätorius ganz bestimmt: „mit dem jungen Scheidemann reiste er nach Amsterdam."

[3]) Auch die beiden andern angeblichen Mitschüler Scheidemanns waren älter: Samuel Scheidt war 1587 geboren und — wie wir in seinem Artikel nachweisen werden — nach seiner eigenen Angabe schon von 1609 an im Dienste des Administrators Christian Wilhelm. Dasselbe ist bei Paul Syfert der Fall, der 1586 geboren war und von 1603—1623 unter dem Kapellmeister Asprillio Pacelli in der polnischen Kapelle diente.

[4]) Vgl. Walther, a. a. O. S. 547. — Freilich bringt Rist — der bekanntlich lieber mit Lebenden als mit Toten zu thun hatte, weil er nur von jenen erwarten konnte, daß sie ihm für seine immer mit möglichst vollem Munde gespendeten Lobsprüche, wieder Weihrauch streuen würden — noch 1658 Melodien von Scheidemann, ohne anzudeuten, ob derselbe damals noch lebte, oder schon gestorben war.

Digitized by Google

Cantionale sacrum, das ihn unter seinem Namen aufgenommen hat, noch bekannt.[1]) In diesen beiden Werken zeigt sich Gottfried Scheidt als einen trefflichen Tonsetzer, der mit allen Ehren seinem berühmten Bruder zur Seite stehen kann. Im erstgenannten Satz z. B., den er als „Parodia in obitum parentis optime de se meriti decantata" bezeichnet, behandelte er denselben Text („Zion spricht, der Herr hat mein vergessen") wie sein Bruder, verwendete auch dieselbe Stimmenzahl (8 Stimmen in zwei Chören) und sogar dieselben musikalischen Motive, wie jener, aber in anderer, durchaus selbständiger und ihm eigentümlicher Verwertung.[2]) — Nachrichten über Gottfried Scheidts Leben und die Stellung, die er während desselben eingenommen, fehlen bis jetzt gänzlich. —

Der erste der genannten Tonsätze steht in Samuel Scheidts „Cantiones sacrae". Hamb. 1620. Nr. 35, der zweite im Goth. Cant. sacr. III. 1648 (und 1657). Nr. 9. Letzterer ist neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 597. S. 873—875, und die Melodie desselben allein auch bei Zahn, Melodien III. Nr. 5546. S. 452.

Scheidt, Samuel, der berühmte Hallesche Orgelmeister aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der zuerst den evangelischen Choral in orgelmäßiger Weise bearbeitet und damit die Grundlagen der deutschen kirchlichen Orgelkunst gelegt hat. Von seinen Lebensumständen sind bis jetzt nur die Hauptdaten noch bekannt. Er war 1587 zu Halle a. d. Saale geboren, wo sein Vater, Konrad Scheidt, als „Pigarcha, vulgo fontium Magister (d. i. Salinenmeister) in Salinis Saxonicis" lebte.[3]) Daß Scheidt ein Schüler des „Organistenmachers" Sweeling in Amsterdam gewesen und unter seiner Führung die technische Ausbildung im Orgelspiel erlangt hatte, wird durch die Tradition und anderweitig bezeugt.[4]) Da er

[1]) Noch über einem andern Tonsatz des Goth. Cant. sacr. III. 1648 steht „Mel.: Gottfr. Scheid", doch ist dies ein Irrtum. Die fragliche Melodie ist die weltliche Weise „Wohlauf, gut G'sell von hinnen" von Jakob Meiland 1575. Sie hatte schon Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CCXXXVI zum geistl. Text „Herzlich thut mich erfreuen" herüber genommen. In dem Satz des Goth. Kantionals erscheint sie auf den lat. Text „Tantis quid ergo curis" (Ps. 42, 6) und dessen deutsche Übersetzung „Wie so betrübt, mein Seele" übertragen. Zahn, Mel. III. S. 389 meint nun, Gottfried Scheidt habe vielleicht diese letztere Übertragung der Melodie vorgenommen und sei deshalb als Autor nicht allein des Satzes, sondern auch der Melodie genannt.

[2]) Vgl. Otto Kade in den Monatsh. für Musikgesch. 1878. Nr. 11. S. 152, wo wohl zuerst etwas von Gottfried Scheidt mitgeteilt wurde.

[3]) Derselbe starb 1619 oder 1620; denn in Samuel Scheidts Cantiones sacrae 1620. Nr. 33 u. 35 stehen zwei Tonsätze, welche die beiden Söhne Samuel und Gottfried (vgl. den vorangehenden Art.) als Trauergesänge „in obitum" des Vaters komponiert hatten.

[4]) So bei Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 331, angeblich nach einer älteren handschriftlichen Quelle. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 611. Fétis, Biogr. des Mus. VII. S. 449 freilich, weiß nichts davon, daß Sweeling der Lehrer Scheidts gewesen; vielmehr mutmaßt er: l'étude des ouvrages de Merulo, de Hoffhaimer, des deux Gabrieli et de

Digitized by Google

nach seiner eigenen Angabe seinem Fürsten und Herrn, dem Administrator des Erzstiftes Magdeburg, im Jahr 1624 bereits „in das 15te Jahr gedienet" hatte,[1]) so muß seine Lehrzeit in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts, jedenfalls aber vor 1609 gefallen, und er vom Administrator Christian Wilhelm bald nach dessen Regierungsantritt, der 1608 erfolgt war, in dem jugendlichen Alter von c. 22 Jahren in Dienst genommen worden sein.[2]) Als Hoforganist fungierte jedoch Scheidt nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, an der Liebfrauenkirche zu Halle, sondern an der Moritzkirche, als der Hofkirche der Administratoren. Es dürfte dies auch daraus hervorgehen, daß er für die Orgel dieser Kirche ein Legat hinterließ. 1620 war er bereits auch Kapellmeister und nannte sich von da an auf seinen Werken immer „Organist und Kapellmeister". Über Scheidts Schicksale während des dreißigjährigen Krieges fehlen uns die Nachrichten. Doch scheint er, trotz der Wechselfälle, die der Krieg gerade über seinen Dienstherrn brachte, unbehelligt im Besitz seiner Ämter in Halle geblieben zu sein,[3]) und unter allen Stürmen der Zeit Muße zu fleißigem

---

quelques autres organistes célèbres du seizième siècle, parait avoir formé son talent," ohne aber irgend welche Beweise hiefür beizubringen.

[1]) Vgl. seine Dedikationszuschrift an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, dem er unter „Datum, Hall, den 22. Decembris, anno 1624" seine „Tabulatura nova" übersandte — und dafür unterm 1. Jan. 1625 „einen Becher 25½ Reichsthaler Wert hinwieder verehrt" erhielt — mitgeteilt von Otto Kade in den Monatsh. für Musikgesch. 1878. Nr. 11. S. 147—149.

[2]) Christian Wilhelm v. Brandenburg war am 28. Aug. 1587 als der jüngste unter den sieben Söhnen des Kurfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg geboren. Erst 11 Jahre alt wurde er am 14. März 1598 zum Administrator von Magdeburg gewählt, sollte jedoch die Regierung erst im 21. Jahr, also 1608 antreten. 1626 wurde der charakterschwache Fürst als Verbündeter des Dänenkönigs geächtet, irrte nun unstät umher, intriguierte 1631 während der Belagerung in Magdeburg und wurde bei der Eroberung der Stadt gefangen genommen. 1635 erhielt er, der unterdessen katholisch geworden war, im Prager Frieden eine Jahresrente von 12000 Thlrn. aus den Einkünften des Erzstiftes, und 1648 im Westfälischen Frieden dafür die Ämter Loburg und Zinna mit Zubehör. Er starb am 1. Jan. 1665. — Joh. Herm. Schein hatte ihm 1615 sein „Cymbalum Sionium" dediciert, und Scheidt widmete ihm sein erstes Werk, die „Cantiones sacrae" von 1620. — Nach seiner Entsetzung wählte das Domkapitel am 23. Jan. 1628 den Prinzen August von Sachsen — geb. 13. August 1614; bei seiner Taufe hatte Heinrich Schütz zuerst als Kapellmeister in Dresden fungiert — zum Administrator, während der Papst das Erzbistum dem Erzherzog Leopold Wilhelm von Östreich übertrug. Doch wurde August im Prager Frieden 1635 als Administrator anerkannt, wenn er auch erst 1638 in den vollen Besitz des Erzstiftes gelangte. Er residierte übrigens nicht in Halle, sondern auf der von ihm erbauten Augustusburg zu Weißenfels, wo er auch 1680 gestorben ist.

[3]) Die Angabe Fétis', a. a. O.: „après avoir été organiste de l'église Saint-Maurice à Halle, il s'établit à Hambourg pendant quelques années, puis retourna dans sa ville natale pour y reprendre son ancienne position, avec le titre de maître de chapelle du magistrat (!)" — ist nur Phantasie dieses Schriftstellers. Doch hat Reißmann bei Mendel, Lex. IX. S. 91 auch diese Angabe getreulich übersetzt.

Digitized by Google

musikalischem Schaffen und nicht minder fleißiger Bethätigung als Lehrer seiner Kunst gefunden zu haben. Seine Werke erschienen 1620—1650 in verschieden großen Intervallen, und schon 1624 spricht er von den „vielen seiner Discipel", und wie er aus Rücksicht auf seine Amtspflichten den Wünschen Unterrichtsuchender vielfach nicht anders als durch Übersendung von Übungsstücken entsprechen könne, sowie daß er in dieser Weise manchen sogar „vber Land gedienet" habe.[1]) Hochgeehrt von seinen Zeitgenossen, die ihn den drei berühmten „S" (Schütz, Scheidt, Schein) unter den Musikern jener Zeit beizählten, und, wie es scheint, in behäbigem äußerem Wohlstand[2]) erlebte Scheidt noch den Frieden nach dem großen Krieg, und starb dann am 24. März 1654 im 67. Jahr seines Alters zu Halle.[3]) — „Scheidt zählt" — wie Ritter richtig bemerkt hat — „nach Anzahl und Wert seiner Vokalkompositionen zu den bedeutendsten Gesangskomponisten seiner Zeit; sie zunächst, nicht seine Orgelwerke, machten ihn zu einem der berühmten „S"." Gleichwohl sind seine Gesangswerke längst untergegangen im Strome der Zeit, zu einem Zeugnis, daß nicht auf diesem Gebiete seine geschichtliche Aufgabe lag. Hier stand ein Größerer neben ihm, — Heinrich Schütz. Aber was dieser für die Neubegründung der kirchlichen Chormusik in der modernen Tonalität gethan, das sollte Scheidt auf dem instrumentalen Gebiet der deutschen kirchlichen Orgelmusik begründen und thun: denn er war vor allem Organist. Als solcher kannte er alle klanglichen und mechanischen Mittel der Darstellung, welche die Kirchenorgel seiner Zeit darbot, von Grund aus, und wußte sie auch, wie seine Werke zeigen, mit Virtuosität und Geschmack zu handhaben.

---

[1]) Als bekannter gewordenen Schüler Scheidts findet man merkwürdigerweise gewöhnlich nur Adam Krieger (vgl. den Art.) genannt. — Nach Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 106 soll Scheidt auch ein musik-theoretisches Werk in zwei Teilen als Mskr. hinterlassen haben. Fétis, a. a. O. VII. S. 450.

[2]) Aus dem bei Chrysander, Jahrb. für Musikwissensch. I. S. 158 ff. mitgeteilten Brief Scheidts (vom 19. Juni 1642) an den Herzog August von Braunschweig, dem er Kompositionen anbot, braucht nicht — wie Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 184 und nach ihm Grove, Dict. IV. S. 782 thut — geschlossen zu werden, daß er damals in bedrängten Umständen gewesen sei. Solche Sendungen und Dedikationen an Fürsten, Magistrate von Städten ꝛc. waren damals unter Komponisten und Schriftstellern allgemeine Sitte und die als „Recompens" oder „Verehrung" gegebenen Gegengeschenke wurden von jedem unbefangen und ohne weiteres angenommen.

[3]) Nach Walther, Musik. Lex. 1732. S. 548 stand auf Scheidts Gedenktafel neben der Orgel in der Moritzkirche zu Halle: „defunctus die crucifixi Salvatoris Anno M.D.C.LIV. Aetatis LXVII," und der Karfreitag im J. 1654 war nach „Wittenii Diario Biographico" der „24te Mertz". v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 611 giebt als Todestag „Karfreitag, den 25. März 1654", und Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 280 hat ihm nachgeschrieben. Gerber, Altes Lex. II. S. 418 hatte (wahrscheinlich nur als Druckfehler oder aus Versehen) „14. März 1654", und ihm sind die Musiklexika bis heute gefolgt, so: Schilling VI. S. 182; Bernsdorf III. S. 456; Fétis VII. S. 449; Mendel-Reißmann IX. S. 91; Grove IV. S. 782; Riemann 1887. S. 870, auch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 184, Fürstenau, Zur Gesch. der Musik ꝛc. in Dresden I. S. 153 u. a.

Digitized by Google

Nicht minder verlangte er auch von allen andern Organisten, daß sie die Darstellungsmittel der kunstmäßigen Registermischung und des Wechsels der nach Tonstärke und Klangfarbe charakteristisch abgeschatteten Manuale regelmäßig benützen sollten und leitete sie nach bestem Wissen zu dieser Benützung an, im ausgesprochenen Gegensatz zu der handwerksmäßig-stupiden Gleichgültigkeit, mit der die Koloristen an denselben vorbeigegangen waren. Aus dieser Kenntnis des Instrumentes, aus der Natur und Klangart der Orgel heraus schuf Scheidt mit reicher und ursprünglicher Erfindungskraft auch seine musikalischen Motive und Figuren und verarbeitete und verwertete sie in einer nicht minder orgelmäßigen Weise. So kam er zuerst zu einem wirklichen Orgelstil, zu einer ihm eigenen „art und manier uff der Orgel", wie er selbst sagt. Zwar die ersten Keime stilmäßiger Orgelmusik finden sich schon hundert Jahre vor ihm bei Arnold Schlick. Aber diese Anfänge sind von der Afterkunst der Koloristen, welche die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zum Erscheinen der „Tabulatura nova" beherrschte, so vollständig wieder verschüttet worden, daß die geschichtliche Forschung nur erst wenige Spuren aufzudecken vermocht hat, die von Schlick zu Scheidt hinüberweisen. Wohl durfte also unser Meister auf die Neuheit seiner „art und manier" ein besonderes Gewicht legen und in berechtigtem Selbstgefühl frei heraus behaupten, daß „bis dato niemandt teutscher Nation" dieselbe so ausgeübt habe,[1]) und dies um so mehr, als er seine neue Kunst auf der Orgel, die ganze reiche Fülle von orgelmäßig gedachten und behandelten Motiven und Figuren, die ihm zuströmte, in der „Tabulatura nova" der Hauptsache nach in den Dienst der Bearbeitung evangelischer Choralmelodien für die Orgel gestellt, sie an solchen verwertet und zum Teil auch schon aus ihnen entwickelt hat.[2]) Und ob nun auch Scheidts Choralbearbeitungen noch „alle Merkmale eines ersten Ver-

[1]) Vgl. das schon angeführte Dedikationsschreiben an den Kurfürsten von Sachsen. — Unter dem 30. Dez. 1624 reichte Heinrich Schütz einen Bericht über die Sendung Scheidts (die Tabulatura nova) an den Kammersekretär des Kurfürsten ein. In diesem hochinteressanten Schriftstück bezeichnete er die Kompositionsweise Scheidts als „auff die Niederländische Art". Wenn man aber mit Otto Kade hierunter nur „diejenige kontrapunktische Verbindung zweier Motive, die einer Verkehrung fähig sind, d. h. nach jetzigem Sprachgebrauch zu reden, im doppelten Kontrapunkt stehen," verstehen will, und Scheidts neue „art und manier" nur darin sucht, daß er dieses bei Sweeling erlernte Kunstmittel auf deutsche Instrumentalformen übertragen habe, so ist das jedenfalls zu beschränkt. Vgl. Monatsh. a. a. O.

[2]) Dadurch unterscheidet sich Scheidt auch wesentlich von seinem Zeit- und Kunstgenossen Frescobaldi. Diesem fehlte „das Motiv des protestantischen Chorals", ein Motiv, das sich seit Scheidt es in die Orgelmusik aufgenommen, als von wahrhaft elementarischer musikalischer Triebkraft und Fruchtbarkeit erwiesen hat. — In der sonst trefflichen und eingehenden Vergleichung Scheidts und Frescobaldis hat Ritter, a. a. O. I. S. 206—209 gerade dieses wichtigste Moment gar nicht berührt. — Hier mag zugleich noch bemerkt sein, daß es nach den Forschungen Dr. Fr. X. Haberls, Kirchenmusik. Jahrb. 1887. S. 67—82 sehr wahrscheinlich geworden ist, daß sich Scheidt und Frescobaldi 1607 oder 1608 in den Niederlanden und vielleicht bei Sweeling sahen und kennen lernten.

Digitized by Google

suches an sich tragen," ob er dabei auch noch unter dem Einfluß der Gesangsmusik stand, vom vokalen Stil noch nicht völlig frei war, und ob auch nur erst „wenige und zwar die nächstliegenden Formen der Choralbearbeitung für die Orgel bei ihm einigermaßen rein sich vorfinden": er hat in der „Tabulatura nova" doch den Orgelchoral (vgl. den Art.) begründet und mit ihm eine der wichtigsten Kunstformen, die der evangelischen Kirchenmusik ausschließlich zu eigen gehören. Eben aus dieser Kunstform, in der sich der Gemeindechoral und der Orgelstil wechselseitig aufs innigste durchdrangen, erwuchs ein eigener deutsch-evangelischer Kirchenmusikstil, wenn es auch noch der Arbeit eines Jahrhunderts bedurfte, bis dieselbe durch Seb. Bach in ihrer Vollendung dargestellt werden konnte.[1]) — Scheidts kirchliche Musikwerke sind:

1. Cantiones sacrae octo vocum etc. Hamburgi, apud Michaelem Heringium. 1620. 39 Gesänge. — 2. Cantiones sacrae a septem vocibus. Hamburgi 1622. — 3. Pars prima Concertuum Sacrorum II. III. IV. V. VIII et XII vocum adiectis symphoniis et Choris Instrumentalibus. Cum Basso continuo seu Generali pro Organo etc. Hamburgi, typis Heringianis. Anno 1621. 2ter Theil 1622. 4°. — 4. Tabulatura nova, continens variationes aliquot psalmorum, fantasiarum, cantilenarum, Passamezzo, et Canones aliquot. In gratiam Organistarum adornata a Samuele Scheidt, Hallense, Reverendiss: Illustrissimique Principis ac Domini Dn. Christiani Guilielmi, Archiepiscopi Magdeburgensis, Primatis Germaniae Organista et Capellae Magistro. Hamburgi, Typis et Sumptibus Heringianis, Anno MDCXXIV. — Pars Secunda Tabulaturae, continens Fugarum, Psalmorum, Cantionum et Echus, Toccatae etc. Variationes varias et omnimodas. Pro quorumvis Organistarum captu et modulo. Auctore etc. — Tertia et ultima pars Tabulaturae, continens Kyrie Dominicale, Credo in unum Deum, Psalmum de Coena Domini sub communione, Hymnos praecipuorum festorum totius anni, Magnificat 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9 Toni, Modum ludendi pleno Organo & Benedicamus. Una cum indice omnes tres partes continente copiosissimo, composita et adornata. In gratiam Organistarum, praecipue eorum, qui musice pure et absque celerrimis coloraturis Organo ludere gaudent. Auctore etc. — Hoch-Folio mit Notentypen gedruckt. 13, 12 u. 20 Nrn. — 5. Liebliche Kraft-Blümlein ꝛc. concertweise für 2 Stimmen und Generalbaß. Halle 1625. 4°. — 6. Geistliche Concerten, mit II. III. IV. V vnd VI Stimmen, sampt dem General-Baß, auff alle Fest- vnd Sontage durchs gantze Jahr zu gebrauchen, in vnterschiedene Theil componieret von Samuele Scheidt, Hallense. 1ter Theil 1631. 2ter Theil 1634. 3ter Theil 1635. 4ter Theil 1640. 4°. Leipzig, gedruckt bey Henning Kölern, in Verlegung Melchior Oelschlegels Buchhändlers zu Hall in Sachsen. — 7. Tabulaturbuch 100 geistlicher Lieder und Psalmen Doctoris Martini Lutheri und anderer gottseliger Männer, für die Herren Organisten, mit der Christ-

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 96. 97. v. Liliencron, Allg. Ztg. 1884. Beil. Nr. 93. S. 1370.

Digitized by Google

lichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel, desgleichen auch zu Hause, zu spielen und zu singen. Auff alle Fest und Sonntage durchs gantze Jahr. Mit 4 Stimmen componiert von Samuel Scheidt ꝛc. Gedruckt zu Görlitz durch Martin Hermann im 1650. Jahr. — Diese sogenannte „Görlitzer Tabulatur" enthält 112 orgelmäßige Tonsätze über 100 Choralmelodien, und war für die Orgelbegleitung des Gemeindegesangs bestimmt.[1])

Schein, Johann Hermann, der Kantor der Thomasschule zu Leipzig von 1616—1630. In der stattlichen Reihe der Musiker, die in den drei letzten Jahrhunderten diese Stelle inne gehabt haben, nimmt Schein zwar keinen der vordersten Plätze, wohl aber eine schöne Mittelstellung ein. Über sein Leben sind wir jetzt, dank der neuerlichen Auffindung des seiner „Leichpredigt" angehängten Nekrologs,[2]) ziemlich genau unterrichtet. Schein war am 20. Januar 1586 in dem Städtchen Grünhain bei Annaberg im Meißnischen geboren. Sein Vater, Mag. Hieronymus Schein, der dort Pastor war,[3]) starb schon 1593 im 60. Jahr seines Alters und die Mutter zog als Witwe mit den zum Teil noch unmündigen Kindern zu ihren Verwandten nach Dresden. Hier wurde der junge Schein „fleißig zur Schule gehalten" und eignete sich auch die „principia in der Music" an. Als er dann 1599 durch Vermittlung des Oberhofpredigers und Inspektors der Hofmusik Dr. Polykarpus Leyser als Diskantist in die Dresdner Hofkapelle Aufnahme fand, konnte er „von dem domaligen Churf. Sächs. Capellmeister Herrn Rogerio

---

[1]) Eine „Missa super: Nun danket alle Gott, der große Dinge thut" von Scheidt (8 voc. cum Bass. gen.) steht in seines hallischen Landsmanns Vintzius (vgl. den Art.) Messensammlung. Erfurt 1630. Nr. 13. Vgl. Becker, Die Tonwerke ꝛc. 1855. S. 19. Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke. 1877. S. 279 und S. 836. Hier verzeichnet Eitner noch 9 weitere Gesänge von Scheidt, die in verschiedenen Sammlungen seiner Zeit gedruckt worden sind. — Von Neudrucken Scheidtscher Orgelwerke aus den beiden Tabulaturbüchern führen wir an: bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 214—218. S. 192—196; Körner, Orgelvirtuos Nr. 12. 82. 235; Reißmann, Gesch. der Musik II. Beisp. Nr. 38. S. 100—108, und bei Ritter, a. a. O. I. S. 198. 199. 200. 202. II. Beisp. Nr. 129—131. S. 219—222.

[2]) Vgl. „Leichpredigt ꝛc. Gehalten von Johanne Höpner, etc. ad Div. Nicol. Pastore. Gedruckt zu Leipzig (1630), bey Gregor. Ritzschen," der als „Bericht" der Nekrolog angehängt ist. Diesen hat Dr. Ph. Spitta in extenso mitgeteilt in den Monatsh. für Musikgeschichte 1871. Nr. 2. 3. S. 26—30. Ein Auszug daraus von Ludwig Erk war schon früher in der Euterpe 1864. Nr. 1. S. 11—13 erschienen. Nach demselben können nun die unvollständigen und ungenauen Angaben bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 549 und Gerber, Altes Lex. II. S. 420. Neues Lex. IV. S. 44. 45, die bis jetzt allgemein wiederholt worden sind, ergänzt und berichtigt werden.

[3]) Vorher war er Rektor zu Annaberg und Pastor zu Arnsfelde gewesen und hatte sich dem andringenden Calvinismus gegenüber als besonders eifriger Vorkämpfer des reinen Luthertums erwiesen. — Die Mutter Scheins war Juditha, geb. Schacht, nachgelassene Tochter des Schmiedemeisters in der Münze zu Dresden und „Reichsohms" Johann Schacht „des eltern".

Digitized by Google

Michaële in der Musica sowol Theoricâ als Practicâ" mit solchem Erfolg „ferner und gründlicher instituieret werden, daß er auff allen instrumenten etwas zu praestieren sich unterfangen." In seiner Eigenschaft als Kantoreiknabe erlangte er zugleich das Recht, die Gymnasial- sowohl, als die Universitätsstudien mittelst des kurfürstlichen „Kantorey-Stipendiums" von 50 Gulden jährlich zu machen. So besuchte er denn vom 18. Mai 1603 bis 26. April 1607 die Schulpforte und vom Herbst 1607 an „bis ins vierdte Jahr" die Universität Leipzig, wo er „nebenst den freyen Künsten die Jurisprudentiam studieret." Noch als Student gab er 1609 auch sein erstes musikalisches Werk heraus,[1]) und nach Absolvierung der Universität war er von 1611 an als Hauslehrer „bei denen vom Adel" thätig, zuletzt zwei Jahre lang im Hause eines Herrn v. Wolffersdorff zu Weißenfels, dem er zugleich als Direktor seiner Hausmusik diente. Am 21. Mai 1615 trat er als Kapellmeister in die Dienste des Herzogs Johann Ernst des Jüngeren zu Weimar, und wurde hier „seiner Kunst vnd Geschickligkeit wegen besonders lieb vnd werth gehalten."[2]) Um seinen Hausstand zu gründen, verlobte er sich am 27. Juli 1615 mit Sidonia Höfel, der nachgelassenen Tochter des kurfürstlichen Rentsekretärs Eusebius Höfel zu Dresden, und führte die Braut am 12. Februar 1616 heim. Unterdessen war am 24. November 1615 der Thomaskantor Seth Calvisius zu Leipzig gestorben und der dortige Stadtrat hatte Schein zum Nachfolger erwählt. Auf Ostern 1616 trat er dies Amt an und verwaltete es „bis ins 15. Jahr mit allem trewen Fleiß vnnd sonderbaren Ruhm." 1624 verlor er seine erste Frau, die ihm vier Kinder geschenkt hatte, durch den Tod im Wochenbett, und 1625 schloß er eine zweite Ehe mit Elisabeth von der Pera, der nachgelassenen Tochter eines Leipziger Kunstmalers. Auch aus dieser zweiten Verbindung gingen noch fünf Kinder hervor, von denen aber vier, ebenso wie zwei Töchter erster Ehe, frühe wieder starben. Von 1623—1630 hatte der schwer geprüfte Mann die erste Frau und sechs Kinder begraben müssen; nimmt man dazu, daß er auch „an seinem eigenen Leibe viel Kranckheiten vnnd andere Beschwerung als sonderlich die Schwindsucht, das Podagra vnnd Lendenstein viel Jahr hero außzustehen vnnd zu erfahren gehabt": so ist nicht zu verwundern, wenn er einmal aus tiefstem Schmerz heraus gesungen hat:

---

[1]) Es ist dies „Venus Kräntzlein . . . Oder Newe Weltliche Lieder mit 5. Stimmen, Neben etzlichen Intraden, Gagliarden vnd Canzonen, gemacht vnd componiert Von Jan-Hermano Schein, In Acad. Lips. pro temp: L. L. Studioso. Wittemberg. In verlegung Thom. Schürers Buchf. Gedruckt durch Johan Gormann. Anno M.DC.IX. 4°." Das „gemacht" will sagen, daß auch die Texte von ihm gedichtet seien. Den Inhalt hat Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 71. 72 verzeichnet.

[2]) Ein Zeugnis des Konsistoriums zu Weimar vom 11. Sept. 1616 über Scheins dortige Führung als „Kapellmeister und Musikant" ist erst kürzlich zu Tage gekommen und im Leipz. Tagblatt gedruckt worden. Vgl. Allg. Musikztg. (Leßmann) 1889. S. 257. Monatsh. für Musikgesch. 1889. Nr. 8. S. 140.

Digitized by Google

„O Vater, hör auf, schlag nicht mehr zu!
Laß mich doch einmal haben Ruh!“

Nur in unabläſſiger muſikaliſcher Arbeit fand er Troſt, und gerade in dieſer Zeit ſchwerer häuslicher Leiden und Prüfungen erſchienen ſeine Hauptwerke: die geiſtlichen Madrigale der „Fontana d'Israel“ 1623, die geiſtlichen Konzerte der „Opella nova“ 1626 und 1627 (1618) und das „Cantional“ 1627.[1]) Für ſeine körperlichen Leiden hatte Schein zweimal in Karlsbad Linderung geſucht. Aber das zweite Mal, wenige Monate vor ſeinem Tode, war „wenig Beſſerung darauff erfolgt,“ ſo daß er „zeitlich ſpüren können, daß jhn der getrewe Gott nunmehr außſpannen würde.“ Nachdem er in treuer Fürſorge für die Seinigen noch ſein Haus beſtellt hatte, ſtarb er am Freitag, den 19. November 1630, kurz vor 5 Uhr morgens, im 45. Jahr ſeines Alters und wurde am 21. November begraben.[2]) — Schein, dem Muſiker, den ſeine Zeitgenoſſen ſo hoch achteten, daß ſie ihn den drei berühmten „S“ (Schütz, Schein, Scheidt) beizählten, war zwar von Natur weder der muſikaliſche Genius Heinrich Schützens, noch auch die hohe Talentkraft Samuel Scheidts zu teil geworden. Seine künſtleriſche Begabung war eine mehr auf das Liedmäßig-Melodiſche beſchränkte. Aber gerade in dieſer Richtung ſeines Talents iſt er treulich mitgegangen auf den erſten Schritten nach vorwärts in der neuen Muſikweiſe. Und eben in dieſer Richtung auf das Liedmäßig-Melodiſche liegt auch Scheins Bedeutung für die evangeliſche Kirchenmuſik. Es ſind zunächſt einige ſeiner friſch und lebendig fließenden Melodien, die in ihrer urſprünglichen Form oder in ſpäterer Umbildung in den kirchlichen Gemeindegeſang aufgenommen und zum bleibenden Eigentum desſelben geworden ſind.[3]) Des weitern hat man auch die

[1]) Auch auf dem Gebiete des weltlichen Liedes war Schein noch thätig mit der „Musica boscareccia. Wald Liederlein auff Italian-Villanelliſche Invention ꝛc.“, wovon 3 Teile 1621 bis 1628 erſchienen, und mit den „Diletti pastorali, Hirten Luſt, Von 5 Stimmen zuſampt dem Basso Continuo, auff Madrigal-Manier componiert ꝛc.“ Leipz. 1624. Den Inhalt beider Werke verzeichnet Goedeke, a. a. O. II. S. 72.

[2]) Heinrich Schütz ſchrieb zum Andenken Scheins über deſſen Leichentext die herrliche 6ſtimmige Motette „Das iſt je gewißlich wahr.“ Dresden 1631, und widmete ſie der hinterlaſſenen Witwe und ihren Kindern.

[3]) Doch hat Gerber, Altes Lex. II. S. 420. Neues Lex. IV. S. 45 ihm verſchiedene Melodien zugeſchrieben, welche die neuere Forſchung aus andern Quellen nachgewieſen hat. Durchaus oberflächlich und unrichtig iſt es, wenn Reißmann, Geſch. der Muſik 1864. II. S. 95 behauptet: „von ſeinen Melodien haben ſich „Auf meinen lieben Gott“, „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt“, „Mir nach, ſpricht Chriſtus, unſer Held“ und „Zion klagt mit Angſt und Schmerzen“ noch heute in der evangeliſchen Kirche erhalten.“ Denn die erſtgenannte Melodie iſt nicht von Schein, die zweite und dritte iſt ein und dieſelbe Weiſe, und die vierte iſt von Johann Crüger aus Scheins Melodie „Seligkeit, Fried, Freud und Ruh“ herausgebildet. — Wenn dann derſelbe Schriftſteller daſ. S. 113 in Scheins Melodien eine ganz beſondere „herzgewinnende Süße“ findet, ſo wird das eben Geſchmacksſache ſein.

Digitized by Google

Choraltonsätze des Scheinschen Kantionals in unsrer Zeit wieder ans Licht gezogen. In ihrer schlichten Weise, im einfachen Kontrapunkt nota contra notam und ihrer vorwiegend schon im modernen Tonsystem wurzelnden Harmonik[1]) erklingen sie nicht nur im kirchlichen Chorgesang wieder, sondern gelten auch manchen Verfassern von neuen Choralbüchern als Muster, denen im kirchlichen Choralsatz nachzustreben sei. Endlich lebt Schein auch noch als Dichter von Kirchenliedern — als der er, wie Goedeke will, schon zu seiner Zeit wenigstens einen formalen Einfluß, und zwar auf keinen geringeren als Paul Fleming geübt haben soll[2]) — in der deutschen evangelischen Kirche fort.[3]) — Von Scheins Werken haben wir hier die folgenden zu verzeichnen:

1. Geistliche Concerte von vier Stimmen. Leipz. 1612. 4°. — 2. Cymbalum Sionium. Cantiones sacrae quinque, sex, octo, decem et duodecem vocum. Lipsiae, apud Abrah. Lambergium. 1615. 4°. 31 Stücke. — 3. Opella nova. Erster Theil, Geistlicher Concerten mit III. IV. vnd V. Stimmen, zu sampt dem General-Baß, auff jetzo gebräuchliche Italiänische Invention komponiert. . . Leipz. 1618. 2. Aufl. 1627. 4°. 30 Gesänge. — 4. Fontana d'Israel. Israelis Brünnlein

[1]) Wie dies v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 231—241 des breiteren dargethan hat, nicht ohne das von ihm oft wiederholte und doch ziemlich überflüssige Bedauern darüber auszusprechen, daß auch bei Schein „das lebendige Gefühl für die Eigentümlichkeit der kirchlichen Tonarten schon fast erloschen" sei. — Es würde zu weit führen, wenn wir hier die zahlreichen Tonsätze aus Scheins Kantional, die seit Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen ꝛc. 1831. Nr. 21—40. S. 35—72 und Erk und Filitz, Vierstimmige Choralsätze. 1845 in den Sammlungen von v. Tucher, Schoeberlein-Riegel (hier allein 35 Sätze) u. a. neu gedruckt worden sind, hier einzeln aufführen wollten. Wir verweisen auf Eitner, Verzeichnis neuer Ausg. 1871. S. 179. 180 und Monatsh. für Musikgesch. 1877. S. 28. 29.

[2]) Vgl. Goedeke, a. a. O. III. S. 59: Fleming besuchte etwa von 1623 an die Thomasschule. „Einer seiner Lehrer war Hermann Schein, der seine Neigung zur Musik weckte und später für seine poetische Form nicht ohne Einfluß war."

[3]) Scheins geistliche Lieder verzeichnet Goedeke, a. a. O. III. S. 157. 158, freilich kaum vollständig. — Bezüglich des Liedes „Ach mein herzliebes Jesulein", das Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 85 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 21 Schein zugeschrieben, dann aber letzterer das. Suppl. I. S. 6 ihm wieder abgesprochen hat — Fischer will es in den Threnodiae von Demantius 1620. S. 536 gefunden haben, aber das ist eine Verwechslung mit einem andern Lied —, ist zu bemerken, daß es doch Schein zugehört. Es erscheint zuerst in einem Einzeldruck auf den Tod der Frau Prof. Agnes Beyer in Leipzig am 17. Jan. 1622 (Leipz. bei A. Mamisch). Vgl. Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 13. S. 98. — Den fünfstimmigen Tonsatz dieses Liedes hat das Goth. Cant. sacr. III. 1648 (1657). Nr. 37. S. 159—162 wörtlich genau abgedruckt, aber mit „à 5 Michael Altenburg" überschrieben. Seitdem wurde derselbe Altenburg als Komponist zugeschrieben, so bei v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 78. 82, Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 590. S. 864 u. a., während doch schon Niedling, Lutherisch Handbüchlein. 1655. S. 856 und Stenger, Erfurter G.-B. 1663. S. 583 das Richtige hatten. Zahn, Mel. I. Nr. 589a. S. 163 bringt die Melodie aus Kaspar Cramers „Animae sauciatae medela." Erfurt 1641. S. 316 und ist geneigt, sie diesem als Erfinder zuzuschreiben. Sie gehört also zweifellos Schein zu.

Digitized by Google

außerlesener Krafft-Sprüchlin altes vnd newen Testaments von V vnd VI Stimmen sambt dem General-Baß auff eine sonderbare anmutige Italian Madrigalische Manier. . . Leipzig, 1623. 4°. 26 Gesänge. — 5. Opella nova. Ander Theil, Geistlicher Concerten, mit III. IV. V. vnd VI Stimmen zu sampt dem General-Baß, auff jetzo gebreuchliche Italiänische Invention componiert. . . Leipz. 1626. 4°. 32 Gesänge. — 6. Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Confession, in welchem des Herrn D. Martini Lutheri, vnd anderer frommen Christen, auch des Autoris eigene Lieder vnd Psalmen, sampt etlichen Hymnis vnd Gebetlein ꝛc. so in Chur- vnd Fürstenthümer Sachsen, insonderheit aber in beyden Kirchen vnd Gemeinen allhier zu Leipzig gebreuchlich. Verfertiget, vnd mit 4, 5 vnd 6 Stimmen componiret von Johan Hermano Schein, Grünhain. Directore der Musik daselbsten. Cum Priv. Elect. Sax. 1627. In Verlegung des Autoris, vnd bei demselben auff der Schulen zu St. Thomas daselbst zu finden. 8°. 3 Bl. Widmung dem Rath zu Leipzig; 4 Bl. Vorwort und Gedichte; 515 paginierte Blätter; 13 Bl. Reg., Kirchenordnung und Errata. 286 Lieder mit 200 vorgedruckten vierst. und 12 fünfst. Melodien enthaltend; darunter von Schein selbst 43 Lieder und 55 Melodien. — Die zweite Ausgabe des Buches, die wahrscheinlich Tobias Michael (vgl. den Art.) besorgte, hat denselben Titel und erschien „Leipzig 1645, bei Jakob Schuster, gedruckt bei Thimotheus Ritzsch." 8°. 592 Seiten mit einem Anhang von 27 fünfstimmigen Choralsätzen unter dem Titel: „Folgende geistliche Lieder, so mehrentheils vom Authore, nachdem er sein Cantional bereits heraus geben gehabt, componiert worden, seynd nebst andern schönen Gesängen allen lutherischen Christ-Herzen in folgenden Blättern zum christlichen Brauch und geistlicher Erquickung mit angehängt worden. Leipzig, im Jahr Christi, 1645." Hier noch 22 Sätze von Schein.[1])

Scheinpflug, Christian Gotthelf, Kapellmeister in Rudolstadt, war 1722 in Kursachsen geboren und zuerst Tenorist in der Kapelle zu Rudolstadt. 1753 rückte er zum Kapellmeister vor und verwaltete dies Amt in tüchtiger Weise bis 1770, da er 48 Jahre alt starb. — Er war ein Komponist, dem „Stärke in der Har-

[1]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 89. 90. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 235. 236. 240. 241. — Weitaus die meisten dieser eigenen Gesänge Scheins sind Grabgesänge, die er gelegentlich zu bestimmten Beerdigungen dichtete und komponierte, in Einzeldrucken zuerst veröffentlichte und dann in das Kantional aufnahm. Chrysander hat in der Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 13. S. 97—100 aus einem Sammelband der Königl. Bibl. zu Berlin 31 solcher Einzeldrucke von Begräbnisgesängen Scheins verzeichnet. Einige führt auch Goedeke, a. a. O. III. S. 67 an. — Wie sehr Schein überhaupt durch solche Gelegenheitsgesänge in Anspruch genommen war, mag die Zusammenstellung der aus einem einzigen Jahre noch bekannten beweisen: im Jahr 1622 schrieb er: am 17. Jan. einen Begr.-Ges.; am 28. Jan. einen Hochz.-Ges.; am 22. Sept. einen Begr.-Ges.; am 10. Okt. einen Begr.-Ges.; am 21. Okt. einen Hochz.-Ges.; am 22. Okt. einen Hochz.-Ges., und am 24. Nov. gar 2 Begr.-Gesänge. Das sind 8 noch bekannte Gelegenheitsgesänge aus einem Jahr; ebensoviele kennen wir noch aus den Jahren 1623, 1624, 1625, 1628. Noch am 21. Sept. 1630 komponierte er ein „Concertum nuptiale" und am 19. Nov. starb er.

Digitized by Google

monie" und „Fruchtbarkeit an melodischer Erfindung" nachgerühmt wird. Von seinen Kompositionen werden außer einer Oper „Mithridates" (am 5. Mai 1754 in Rudolstadt aufgeführt) noch genannt: zwei Jahrgänge Kirchenstücke, wovon aber der zweite über Dr. Münters „Ermunterungen zum Glauben und guten Gewissen" nur bis zum 4ten Sonntag nach Trinitatis fertig geworden ist.[1])

Schelle (Schellius), Johann,[2]) der zweite Amtsvorgänger Seb. Bachs im Thomaskantorat zu Leipzig, war am 6. September 1648 zu Geysingen im sächsischen Erzgebirge („Geysingae oppidi districtus Misnici metalliferi") geboren und also ein Landsmann seines Nachfolgers Kuhnau (vgl. den Art.).[3]) Sein Vater, Johann Schelle, war Kantor und Organist zu Geysingen und wohl der erste Lehrer des Sohnes in der Musik. Dieser hat später „in der Churfürstlichen Capelle zu Dreßden die Musik helffen bestellen," ist auch „von dar nach Wolffenbüttel rekommendiret und daselbst vom Hertzog Anton Ullrichen[4]) mit einem Ringe von seinem Finger bey der Abreise beschencket" worden.[5]) Während Schelle dann von 1666 oder 1667 an in Leipzig Jurisprudenz studierte, hatte er „beym damahligen Organisten an der St. Thomaskirche, Gerhard Preysensin, freye Kost und Wohnung," und nach absolvierten Studien erhielt er 1672 die Stelle eines Kantors zu Eilenburg. Als aber am 10. Oktober 1676 der Thomaskantor Sebastian Knüpfer (vgl. den Art.) gestorben war, erwählte der Rat zu Leipzig Schelle zu dessen Nachfolger. Anfang 1677 trat er die Stelle an und verwaltete sie bis an seinen Tod, am 10. März 1701.[6]) — Als Komponist hat Schelle „zwar nichts in Druck, wohl aber viele Music-Stücke und Jahrgänge (von Kirchenkantaten der älteren Form) geschrieben herausgegeben und bekannt werden lassen" (Walther).[7]) Außerdem besorgte

---

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 45.

[2]) Nicht „Johann Thomas", wie Schillings Lex. VI. S. 185 ohne jeglichen Anhalt hat und Gaßner, Univ.-Lex. der Tonkunst. 1849. S. 750 und Bernsdorf, Neues Univ.-Lex. der Tonkunst. III. S. 458 nachschreiben.

[3]) Als der am 6. April 1660 zu Geysingen geborene Johann Kuhnau am 8. April getauft wurde, war einer seiner Paten: „Andreas Schelle, juvenis, Abraham Schellens, des Schmelzers Sohn." Das waren vielleicht Verwandte unsres Schelle. Vgl. Joh. Schreyers Mitteilung in den Monatsh. für Musikgesch. 1889. S. 54.

[4]) Dies war der bekannte Dichter geistlicher Lieder, geb. 1633, gest. 1714; 1667 „Statthalter", 1685 Mitregent seines Bruders. — Nach Gerber, Neues Lex. IV. S. 46 wäre Schelle als Sänger (Diskantist) in Wolfenbüttel gewesen. Doch wird diese Annahme sonst nirgends bestätigt.

[5]) So berichtet Walther, Musik. Lex. 1732. S. 550 unter Berufung auf „Hrn. Uhsens Wohl-informirten Redner. pag. 395 sq."

[6]) Vgl. Musik. Wochenblatt 1870. I. S. 495. Gerber, a. a. O. sagte nur unbestimmt, Schelle sei „1700 oder 1701" gestorben, was die neueren Lexikographen sämtlich nachschrieben, obwohl schon Walther bestimmt 1701 als Todesjahr angegeben hatte.

[7]) Die königliche Bibliothek in Berlin bewahrt 28 aus Forkels Nachlaß stammende hand-

Digitized by Google

er gemeinschaftlich mit Johann Petzold (vgl. den Art.) die Melodien zu 34 Liedern von Joachim Feller, in dessen Erbauungsbuch „Der andächtige Student." Leipzig 1682.[1]) Doch ist aus diesem Buch nicht zu ersehen, welchem von beiden Komponisten die einzelnen Melodien zugehören, und es kann daher auch nicht mehr entschieden werden, ob die noch jetzt in kirchlichem Gebrauch stehende Weise „Nur unbetrübt" (vgl. den Art.) von Schelle oder von Petzold erfunden sei.[2])

Schellenberg, Hermann, Organist zu Leipzig, wo er am 10. November 1816 geboren war. Er hatte sich unter C. F. Beckers Leitung zum virtuosen Orgelspieler ausgebildet und konnte sich als solcher in Leipzig und anderwärts mit Beifall hören lassen. In seiner Vaterstadt wirkte er zuerst als Organist an der Johannis- dann an der Nikolaikirche, für deren neue große Orgel er sich lebhaft interessierte. Doch durfte er deren Vollendung nicht mehr erleben, denn er starb am 31. August 1862 zu Plagwitz bei Leipzig im 46. Lebensjahr nach langem Leiden. — Als Orgelkomponist hat Schellenberg neue Bahnen gesucht, aber gerade da, wo er in den alten wandelte, das Beste geleistet: die Fuge seines Opus 1 ist ein durchaus tüchtiges Werk; die Fantasie Opus 10, in deren Vorwort er seine Aspirationen ausspricht, macht den Eindruck des Zerstückelten, weil ihr die strengere kontrapunktische Durcharbeitung mangelt. Körperliche Leiden und ein früher Tod hinderten wohl die volle Entfaltung seines immerhin bedeutenden und eigentümlichen Talents. Seine gedruckten Werke, die wir hier zu verzeichnen haben, sind:

Op. 1. Fantasie und Fuge G-moll für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 3. Ein feste Burg ist unser Gott. Fantasie für Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 10. Fantasie für Orgel (zu Seb. Bachs 100jähr. Geburtstag). Ebendas. — Op. 13. Fantasie Nr. 3 für Orgel. Ebendas. — Fantasie Es-dur und Choral „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" für Orgel, im Schneider-Album S. 60—65. — Fantasiestück für Orgel, im Rink-Album. Mainz, Schott. — Toccate-Etude für Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Psalm 130 für Solostn., Chor und Orgel. Ebendas. —

---

schriftliche Kirchenkantaten von Schelle, in denen v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. S. XIII und XIV das „Berührtseyn des Komponisten durch das (während seiner Amtszeit) in Leipzig eingebürgerte Singspiel" (die Oper) erkennen will. — Unterm 6. Aug. 1745 bot Joh. Gottfr. Walther, der Lexikograph und fleißige Kopist von Musikwerken, einem ungenannten Korrespondenten neben verschiedenen Kirchenstücken italienischer Meister auch einen „Schellischen gantz unbekannten sehr starcken Jahrgang (Kirchenkantaten), in Partitur und Parthien à 75 St. für 5 Rthlr. (ohne das porto)" an. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1890. Nr. 4. S. 56.

[1]) Becker, Die Choralsammlungen 1845. S. 210 und S. 41 zählt in dieser ersten Ausg. „31 geistliche Lieder mit vorgedruckten Melodien und bezifferten Bäßen," in der Ausg. von 1697 aber „34 geistliche Lieder nebst 32 Melodien." Andere zählen nur 27 Melodien.

[2]) Diese Melodie, die erste in Fellers Buch, findet man jetzt in ihrer originalen Fassung neu gedruckt bei Zahn, Melodien. III. Nr. 5043. S. 275.

Digitized by Google

Schemelli, Georg Christian,[1]) war 1676 geboren und zu Seb. Bachs Zeit Schloßkantor in Zeitz. Er ist hier als Herausgeber des unten verzeichneten Gesangbuchs anzuführen, für das laut seiner Vorrede „Seine Hochedlen Herr Johann Sebastian Bach, Hochfürstlich Sächs. Capellmeister und Director Chori musici in Leipzig, die Melodien theils ganz neu componieret, theils auch im Generalbaß verbessert" hatte. Das Buch hatte eine antipietistische Tendenz und war bestimmt, dem Freylinghausenschen Gesangbuch Konkurrenz zu machen. Dazu mochte der berühmte Name Seb. Bachs besonders förderlich erscheinen und seine Mitarbeiterschaft wird, wie Dr. Phil. Spitta wohl richtig vermutet, durch den Sohn des Herausgebers, Christian Friedrich Schemelli (geb. 1712 und nach des Vaters Emeritierung dessen Amtsnachfolger in Zeitz), der von 1735 an in Leipzig studierte, gewonnen worden sein.[2]) Das Buch, das jedoch nur geringen Anklang fand, hat den Titel:

> Musicalisches Gesangbuch, darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß befindlich sind. Vornemlich denen Evangelischen Gemeinen im Stifte Naumburg-Zeitz gewidmet und mit einer Vorrede Sr. Hochehrw. Herrn Friedrich Schulzens, Schloßpredigers ꝛc. zu Zeitz, herausgegeben von George Christian Schemelli, Schloß-Cantor daselbst. Mit allergnädigster Freyheit, weder mit noch ohne Noten nachzudrucken. Leipzig 1736. Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf, Buchdrucker. — In 8°. 2 Blatt Widmung; 9 Bl. Vorwort; 654 S. mit 954 Liedern und 69 Melodien mit bezifferten Bäßen;[3]) 7 Blatt gedrucktes Register. — Die Frage: wie viele und welche von diesen 69 Melodien von Bach „ganz neu componiret" seien, ist gründlich ventiliert und trotzdem noch nicht endgiltig entschieden worden. v. Winterfeld hielt Bach „aus überzeugenden, inneren wie äußeren Gründen" für den Sänger von 47 Melodien; C. F. Becker, dem Spitta beipflichtet, hat gefunden, daß 40 derselben aus andern Quellen stammen und nur 29 Bach zugeschrieben werden können.[4]) Jetzt ist auch noch von verschiedenen unter diesen eine anderweite Herkunft nachgewiesen. Übrigens hat Bach selbst gewiß nie daran gedacht,

---

[1]) Gerber, Altes Lex. II. S. 423 nennt ihn irrtümlich „Georg Christoph", und Fétis, Biogr. des Music. VII. S. 452, sowie Mendel-Reißmann, Musik. Lex. IX. S. 96 folgen ihm. Letztere beide verketzern außerdem auch den Geschlechtsnamen: Fétis in „Schemell" und Mendel-Reißmann in „Schemel".

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 590—593. Spitta hat auch das Verdienst, die obigen, bis jetzt unbekannten Daten über die beiden Schemelli aus dem Archiv der Schloßkirche zu Zeitz und den Inskriptionsbüchern der Universität Leipzig eruiert zu haben.

[3]) Diese 69 Melodien sind neu abgedruckt in „Choräle mit bezifferten Baß von Johann Sebastian Bach, herausgegeben von C. F. Becker." Leipzig, bei Breitkopf & Härtel (1832). Qu. 4°. 2 Bl. u. 39 S. Vgl. Becker, Die Choralsammlungen ꝛc. 1845. S. 114. 115 und S. 135.

[4]) Vgl. die eingehenden bezüglichen Erörterungen bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. S. 270—298 und Spitta, Bach I. S. 365—368. II. S. 591—596.

Digitized by Google

Melodien für den kirchlichen Gemeindegesang zu schreiben, vielmehr waren seine Weisen als „Arien“ für die Privaterbauung gemeint, wie er verschiedenen ausdrücklich beigeschrieben hat.[1])

Scheren, Balgscheren, nennen die Orgelbauer eine Vorrichtung am Magazinbalg der Orgel, der ein doppeltes Faltensystem (die eine Falte nach einwärts, die andere nach auswärts zusammengehend) hat und darum auch Doppelbalg heißt. Diese Vorrichtung besteht aus mehreren, je nach der Größe eines Balges verschieden starken Eisenschienen, die in der Weise untereinander, mit der Mittelrahme des Balges und mit der Oberplatte verbunden sind, daß sie beim Auf- und Zugehen des Balges sich ähnlich bewegen, wie die Glieder des unter dem Namen Storchschnabel bekannten Hülfsapparats beim Zeichnen. Der Zweck der Balgscheren ist, das Gewicht der Falten und des zwischen ihnen liegenden Rahmens so gleichmäßig ziehend auf die Oberplatte des Balges wirken zu machen, daß diese so gleichmäßig horizontal niedergehe, wie dies für die Stetigkeit der Winddichte im Balg notwendig ist. Von dem Grade der sich zeigenden Ungleichheit des Winddruckes in jedem einzelnen Falle hängt es ab, in welches Verhältnis die Scherenlängen des obern und untern Balges zu einander zu bringen sind. Bei kleineren Bälgen muß dieses Verhältnis in jedem gegebenen Fall auf dem Wege des Versuchs besonders ermittelt werden.[2])

Scherer, Hans, ein Orgelbauer, der im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts baute. Zwei Werke von ihm werden angeführt: die Orgel der Kirche zu Bernau in der Mark 1576, und die Orgel der Liebfrauenkirche zu Stendal 1580. Von letzterem Werke rühmt Prätorius, daß „das Clavier im Manual hat 4 volle Oktav, von C bis c, machen 48 Claves; im Pedal aber so: gehet vom C bis ins d mit allen Semitoniis, sind 26 Claves.“[3]) Nimmt man noch dazu, daß die beiden Manuale unter sich und das Rückpositiv mit dem Pedal durch Koppelungen verbunden waren, so war das ein Werk, wie es nach Umfang und Einrichtung in jener frühen Zeit noch sehr selten vorkam, und das daher seinem Meister alle Ehre machte.[4])

---

[1]) So steht beispielsweise im Schemellischen G.-B. 1736. Nr. 627. S. 430 über der Melodie: „Aria. Adagio, di S. Bach, D. M. Lips.“

[2]) Vgl. die bezüglichen Mitteilungen des Orgelbauers Friedr. Haas bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. I. 2. S. 601. 602. II. 2. S. 1013, und Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 526. 527. — Abbildungen von Balgscheren bei Töpfer, Atlas. Taf. LVII. Fig. 489—491. Taf. CXXIV. Fig. 1065. 1068. 1069. 1070, und bei Allihn, Atlas Taf. XXV. Fig. 9—12.

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 176. 177, wo auch die Disposition dieser Orgel mitgeteilt ist.

[4]) Ein Meister Jakob Scherer hat 1559 die Orgel zu St. Katharinen in Hamburg

Digitized by Google

Scherer, Sebastian Anton, ein trefflicher Organist des 17. Jahrhunderts, der um 1620 vielleicht zu Ulm geboren ist. Wenigstens nannte er sich 1656 auf seinem ersten Musikwerk einen „Musicus Ulmensis" und verbrachte auch weitaus den größten Teil seines Lebens zu Ulm, wo er 1664 als „Vice-Organista" am Münster erscheint. Erst 1684 ging er noch als Organist an die Thomaskirche in Straßburg, starb aber dann schon 1685 daselbst. — Scherers Orgelstücke sind treffliche Beispiele der Übergangszeit aus der alten in die neue Tonalität. Wohl hielt er unter dem Einfluß und nach dem Vorbilde seiner süddeutschen und italienischen Kunstgenossen noch an den alten „Tönen", den Kirchentonarten fest, aber der harmonische Untergrund schwankte bedenklich und trieb mächtig vorwärts in die neue Tonalität hinein, wobei es ohne manche Schroffheiten nicht abging.[1] Hier sind folgende Werke von Scherer anzuführen:

1. Musica sacra, hoc est Missae, Psalmi et Motettae III. IV. et V vocum cum Instrumentis. Ulmae 1656. 4°. 9 Stücke enthaltend. — 2. Sebast. Ant. Schereri Vice-Organistae Ulmensis, Operum musicorum secundum, distinctum in libros duos: (I.) Tabulatura in Cymbalo et Organo Intonationum brevium per octo tonos. Ulmae apud autorem. 1664. (II.) Partitura octo Toccatarum usui aptam cum et sine Pedali. Ad modernam suavitatem concinnatum, et ad petitionem multorum luci datum. Ulmae 1664. Typis Balth. Kühnen. Fol. — Das erste Buch enthält auf 27 von Scherer selbst in Kupfer gestochenen Hochfolio-Seiten 32 Intonationen, vier für jeden der 8 Töne.[2] Das zweite Buch ist mit Typen gedruckt und enthält auf 95 Seiten 8 breit ausgeführte Toccaten.

Scherlitz, Johann Valentin, war 1733 zu Gossel im Gothaischen geboren und erhielt von früher Jugend an Unterricht in der Musik von Johann Peter Kellner (vgl. den Art.) in Gräfenroda. Nachdem er von 1752 an einige Jahre als Lehrer und Organist gewirkt hatte, wurde er Schüler Georg Bendas in Gotha, der ihn zum tüchtigen Geiger und Klavierspieler bildete. Nachher trat er als Violinist in die Gothaische Kapelle und versah zugleich die Hoforganistenstelle daselbst. In dem Rufe nicht nur eines „gründlichen Komponisten", sondern auch eines „sehr redlichen Mannes" starb er 1793. Seine Kompositionen, bestehend in Kirchenkantaten, Choralvorspielen, Klavier- und Violinwerken, sind nicht gedruckt worden.

Schicht, Johann Gottfried, war am 29. September 1753 zu Reichenau bei Zittau, wo sein Vater Friedrich Schicht als „Leineweber und Choradjuvant"

gestimmt und wurde 1560 nach Lübeck berufen, um in der Orgel zu St. Marien daselbst noch ein 3. Klavier mit 8 Registern zur Brust anzulegen. Vgl. Zimmerthal, Beschr. der Orgel zu St. Marien in Lübeck. 1859. S. 4. Euterpe 1869. Nr. 9. S. 167.

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 153. 154.

[2]) Zwei dieser Intonationen findet man neu gedruckt bei Ritter, a. a. O. II. Beisp. Nr. 89 u. 90. S. 142. 143.

Digitized by Google

lebte, geboren. Im Hause der Schwester seines Vaters, die an einen Christoph Apelt verheiratet war, erzogen, besuchte er bis zum 13. Jahr die Schulen seines Geburtsortes und von 1766 an während zehn Jahren das Gymnasium zu Zittau. Hier nahm er, der einen Anfang in der Musik schon von Zittau mitgebracht hatte, zuerst Unterricht im Klavier- und Orgelspiel bei dem angesehenen und traditionell als ein Schüler Bachs geltenden Organisten und Musikdirektor Johann Trier (vgl. den Art.). „Wegen seiner Saumseligkeit" quittierte er jedoch diesen Lehrer bald wieder und suchte sich durch Selbststudium weiter zu helfen. Er scheint dies auch mit bestem Erfolg gethan zu haben; denn als er 1776 die Universität Leipzig bezog, um Jurisprudenz zu studieren, war er als Klavier- und Orgelspieler soweit vorgeschritten, daß man den angehenden Studenten sofort als Accompagnisten und Konzertspieler im Dreischwanen-Konzert anstellen konnte. Dieselbe Funktion übertrug ihm sodann Joh. Adam Hiller in seinem, sowie 1781—1785 im Gewandhaus-Konzert. 1785 aber wurde Schicht der Nachfolger Hillers in der Direktion des großen Konzerts, und Organist und Musikdirektor an der Neuen Kirche. Von da ab widmete er seine gesamte Thätigkeit dem Leipziger Musikwesen, in dem er sich den zu seiner Zeit hervorragendsten Platz zu erringen gewußt und auf das er den förderndsten Einfluß geübt hat. 1786 verheiratete er sich mit der Sängerin Valdesturla aus Pisa, die im Leipziger großen Konzert 19 Jahre lang gesungen hatte und im Sommer 1809 starb. 1803 errichtete Schicht eine Singakademie zur Aufführung größerer Chorwerke, und 1810 wurde er als A. E. Müllers Nachfolger Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den Hauptkirchen zu Leipzig und diese Stellung hatte er mit Ehren inne bis er am 16. Februar 1823 im siebzigsten Jahr seines Alters starb. — Wenn man von Schichts specieller Bedeutung für das Leipziger Musikleben absieht, so liegt seine allgemeinere mehr in der Richtung des Lehrers der Tonsetzkunst, als in der des schaffenden Künstlers. Als Komponist zahlreicher Werke — Oratorien, Messen, Kantaten, Motetten u. s. w., die übrigens, mit Ausnahme der kleineren Motetten, sämtlich als Konzert- und nicht als Kirchenmusik gemeint waren — zeigt er sich nur im Besitze eines sehr beschränkten und oberflächlichen Talents und überdies tief verstrickt in die matte und flaue Musikweise seiner Zeit, der er auch mit der vermeintlichen „Verbesserung" zahlreicher Werke älterer Meister[1]) nur zu reichlichen Tribut bezahlt hat. Seine Werke sind denn auch längst der Zeit verfallen und nur hie und da noch wird, namentlich vom

[1]) Man vergleiche das Verzeichnis solcher von Schicht „verbessert" (rect. verbösert) herausgegebenen Werke bei Gerber, Neues Lex. IV. S. 61. 62. — Das Schlimmste in dieser Richtung hat er freilich dadurch geleistet, daß er das „Vaterunser und die Einsetzungsworte" zum liturgischen Gebrauch in ein sentimentales Arioso umgesetzt und dadurch gezeigt hat, daß ihm jegliches Verständnis für das Wesen und die Bedeutung der liturgischen Recitation vollständig abging. Gleichwohl fand dies Stück Aufnahme in die Sächs. Agende von 1812. S. 629 und vielfache Verbreitung.

Digitized by Google

Thomanerchor zu Leipzig, eine seiner Motetten gesungen.[1]) Wichtiger und ein Dokument von bleibendem geschichtlichem Werte ist für uns Schichts großes Choralbuch zunächst als Sammlung von 1285 Choralmelodien, also von einer Anzahl, wie sie seit Königs „Harmonischem Liederschatz" 1738 nicht mehr zusammengebracht worden war. Des weiteren macht aber dieses Buch seinem Verfasser auch als Tonsetzer Ehre; erstrebte er doch in demselben einen selbständigen künstlerischen Choralsatz, der, ob er auch von Manieriertheit nicht ganz frei ist, Schicht doch hoch über die zahllosen Verfasser von Choralbüchern erhebt, die früher Joh. Adam Hiller, später aber die Alten nachahmten. Endlich trat Schicht in seinem Werke auch als Erfinder von nicht weniger als „306" neuen Choralmelodien auf.[2]) Dieselben sind echte Kinder der rationalistischen Zeit; eine davon („Nach einer Prüfung kurzer Tage", vgl. den Art.) hat sich weiter verbreitet und scheint nach und nach allgemein kirchlich werden zu wollen; andere haben in beschränkterem Kreise ebenfalls noch kirchliche Geltung.[3]) — Wir verzeichnen von den Werken Schichts:

---

[1]) In dem Jahr von Pfingsten 1889 bis dahin 1890 z. B. wurden nur zwei Schichtsche Motetten in Leipzig gesungen. Vgl. die „Konzertumschau" von Riemann in Hesses Musikerkalender. 1891. S. 187. — Sonst geht in einzelnen Sammlungen — z. B. Weeber, Kirchl. Chorgesänge. II. Nr. 20. S. 20—22; Schletterer, Musica sacra. I. Nr. 53. S. 77—80 — nur noch der Schlußgesang aus Schichts Passionsoratorium „Das Ende des Gerechten" um. Es ist eine weichlich-sentimentale sogenannte „Arie", die man wohl einmal dem Schlußchor der Matthäuspassion seines großen Vorgängers gegenüber halten darf, — nicht um zu vergleichen, das wäre unmöglich und eine Versündigung am Genius Bachs, wohl aber um mit Schrecken inne zu werden, wie tief die evangelische Kirchenmusik in den fünfzig Jahren nach Bach gesunken war.

[2]) Er sagt hierüber in der Vorrede selbst: „Wo ich zu einem Liede entweder gar keine, oder doch keine nicht bloß für das Versmaß, sondern auch für den Inhalt und Ausdruck passende Melodie fand, da schrieb ich selbst eine neue, wodurch nicht weniger als 306 neue Melodien entstanden sind. Diese sind mit S. bezeichnet." Übrigens ist er, oder der Notenstecher mit dieser Bezeichnung gedankenlos umgegangen. Denn das „S" ist auch einer Anzahl von Melodien beigegeben, die erwiesenermaßen nicht Schichts Eigentum sind. Vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 25. 26. Wir zählen von diesen Melodien nur die folgenden, die aus älterer Zeit stammen, zum Beweise auf. Schicht, Ch.-B. II. Nr. 414. S. 188. 189 „Sei gegrüßet, Jesu gütig", aus Vopelius G.-B. 1682; II. Nr. 475. S. 214 „Brich entzwei, mein armes Herze", bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 490; II. Nr. 413. S. 188 (und Nr. 664. S. 303 nochmals ohne „S") „Kommt Christen," preist den Herrn", bei Klein, Rudolst. Ch.-B. 1785 als „Geh aus, mein Herz, und suche Freud"; II. Nr. 649. S. 297 „Meine Hoffnung stehet feste", bei Neander, Bundeslieder 1680 als „Bekannte Mel."; II. Nr. 705. S. 318 „Surrexit Christus hodie", in Mich. Weiß G.-B. 1531; III. Nr. 846. S. 376 „Der du bist drei in Einigkeit", in der Fassung von Schein, Kantional 1627; III. Nr. 900. S. 398 „Wie herrlich ists ein Schäflein Christi werden", schon im Mstr.-Ch.-B. des Kantors Wagner in Langenöls. 1742. Nr. 246, dann im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 115b. S. 87; III. Nr. 970. S. 426. 427 „Mit frommem Herzensdank", das alte In dulci jubilo; u. s. w.

[3]) So mehrere in Leipzig; dann z. B. folgende in Schlesien: Schicht, Ch.-B. III. Nr. 895.

Digitized by Google

1. Allgemeines Choral-Buch für Kirchen, Schulen, Gesangvereine, Orgel- und Pianoforte-Spieler vierstimmig gesetzt ꝛc. Leipzig (1819). Bey Breitkopf & Härtel. Erster Theil: 2 Bl. Titel und Widmung; IV S. Vorrede, dat. „Leipzig im Mai 1819"; 163 S. qu. 4°. Choräle Nr. 1 bis 373. Zweiter Theil: 1 Bl. Titel; S. 166—354. Choräle Nr. 374 bis 794. Dritter Theil: 1 Bl. Titel; S. 358—547. Choräle Nr. 795—1285. Schluß 22 S. Register. — 2. Das Vaterunser und die Worte der Einsetzung des Abendmahls. Für eine Singstimme mit Orgelbegleitung. Leipzig, bei Hoffmeister & Kühnel, im musikalischen Büreau. (1805). 8 S. qu. Fol. — 3. Drey- und vierstimmige Choralmelodien für 2 Soprane und 2 Contr. alte zum Gebrauch für Gymnasien, Bürgerschulen und Singinstitute, auch für jeden Anfänger im Singen, gesammelt und bearbeitet ꝛc. Leipzig (1808), bei A. Kühnel, Bureau de Musique. 19 S. qu. 4°. 32 Choräle. — 4. Motetten für vier Singstimmen in Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 11 Hefte. qu. 4°. 23 Stücke. — 5. Motetto: Veni, sancte spiritus, für 4 Singstimmen. Leipz. 1809. Kühnel. — 6. Das Ende des Gerechten. Passionsoratorium von Friedr. Rochlitz. Cl.-A. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 7. Die Feier des Christen auf Golgatha. Passionsoratorium. Cl.-A. Leipzig, Kühnel.

Schiebstangen, Zugstangen an den Registerzügen der Orgel vgl. im Art. „Registratur".

Schieferdecker, Johann Christian, „des seel. Buxtehudens Schwiegersohn und Successor am Organisten-Dienste bey St. Marien in Lübeck."[1]) Nach den übrigen Daten seines Lebens zu schließen, war er um 1675—1680 zu Weißenfels geboren und wahrscheinlich der einige Jahre jüngere Bruder des Theologen Johann David Schieferdecker (vgl. den folg. Art.). Darüber, wie und wo er seine musikalische Bildung erlangt hat, ist nichts mehr bekannt.[2]) 1702—1706 erscheint er als Accompagnist im Opernorchester zu Hamburg, wo auch vier Opern von ihm zur Aufführung gelangten.[3]) Am 23. Juni 1707 wurde er als Buxtehudes Nachfolger

S. 396 „Hier liegt vor deiner Majestät", im Schles. Mel.-Büchlein 1880. Nr. 79. S. 23 und bei Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 72. S. 81; II. Nr. 396. S. 173 „Preis dem Todesüberwinder", im Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 146. S. 38. 39, bei Schäffer, a. a. O. Nr. 126. S. 149; II. Nr. 377. S. 166 „Froh zu sein ist Gottes Wille", im Schles. MB. Nr. 157. S. 41, bei Schäffer Nr. 136. S. 159 zu „Urquell aller Seligkeiten."

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 551. — Die spärlichen Daten aus Schieferdeckers Leben hat Fétis, Biogr. univ. des Music. VII. S. 460 noch verwirrt; gleichwohl hat Mendel-Reißmann, Musik. Konvers.-Lex. IX. S. 106 diesen, wie manchen andern Artikel aus Fétis einfach übersetzt.

[2]) In Weißenfels lebte 1685—1725 der berühmte Joh. Philipp Krieger als Hofkapellmeister und fleißiger Opern- und Kirchenkomponist. Möglich, daß er Schieferdeckers Lehrer war.

[3]) Dieselben verzeichnet Mattheson, Musik. Patriot. 1728. S. 184 ff. Vgl. auch Lindner, Die erste stehende Oper. 1855. S. 181—184. — Außerdem schrieb Schieferdecker während

Digitized by Google

zum Organisten an der Marienkirche zu Lübeck erwählt und heiratete die 1669 geborene Tochter seines Vorgängers, Anna Margareta, die ihm nach der Sitte jener Zeit mit der Stelle „begeben" wurde.[1]) Doch scheint diese Ehe nicht von langer Dauer gewesen zu sein, denn Schieferdecker nahm 1717 schon die dritte Frau. Sein Organistenamt verwaltete er in „rühmlicher" Weise bis an seinen Tod, der im März oder den ersten Tagen des April 1732 eintrat; am 26. April desselben Jahres wurde bereits Johann Paul Kunzen (vgl. den Art.) als sein Nachfolger gewählt.[2]) Von Werken Schieferdeckers während seiner Amtsführung in Lübeck werden ohne nähere Angaben genannt:

„Geistliche Kantaten, nach Ordnung des Sonn- und festtäglichen Evangelii" — und „eine große Anzahl von Abendmusiken, deren Texte sich auf der Stadtbibliothek zu Lübeck finden."[3])

Schieferdecker, Dr. Johann David, der Herausgeber des „Sachsen-Weißenfelsischen Gesang- und Kirchenbuchs" und Dichter zahlreicher Kantatentexte, war am 9. November 1672 zu Weißenfels, wo sein Vater Professor am Gymnasium und später Superintendent war, geboren. Frühreifen Geistes, erlangte er schon in seiner Jugend bedeutende Kenntnisse nicht nur in den klassischen, sondern auch in mehreren morgenländischen Sprachen. Von 1690 an studierte er an der Universität Leipzig, wurde 1692 Magister und hielt als solcher Vorlesungen über morgenländische Sprachen nach einer von ihm selbst verfaßten arabisch-türkischen Grammatik. Als Nachfolger seines Vaters wurde er sodann 1698 Professor am Gymnasium zu Weißenfels, erlangte im gleichen Jahre zu Jena die theologische Doktorwürde und starb nach längerem Leiden am 11. Juni 1721. Das von ihm edierte Gesangbuch ist:

„Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches Vollständiges Gesang- und Kirchen-Buch, auf des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Christiani, Hertzogens zu Sachsen ꝛc. gnädigste Anordnung zum Gebrauch so wohl Dero Hoch-Fürstlichen Residence, und der neu-erbaueten Schloß-Capelle zur Heil. Dreyfaltigkeit in Sangerhausen, als auch zu Jedermanns Nutz und Erbauung in zwey Theil verfasset. Mit Hoch-Fürstl. Sächß. Gnädigstem Special-Privilegio. Weißenfels, druckts und verlegts Joh. Christoph Brühl, F. S. Hoff-Buchdr. Anno 1714.[4]) 4°. VI Blatt Titel, Widmung und

---

seines Hamburger Aufenthalts „XII musicalische Concerten, welche, mit seiner Genehmhaltung, ein anderer an. 1714 zu Hamburg in Folio zum Druck befördert." Walther, a. a. O.

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 255. 256. Anm. 12 und S. 309. — Wahrscheinlich dieser Heiratsbedingung wegen hatten 1703 Mattheson und Händel, und weniges später vielleicht auch Bach, die Nachfolge Buxtehudens ausgeschlagen.

[2]) Vgl. Zimmerthal, Beschreibung der Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 44. Stiehl, Die Organisten an der Marienkirche ꝛc. 1887.

[3]) Vgl. Stiehl, Lübeckisches Tonkünstler-Lex. 1887. S. 16 nach Molleri Cimbria lit. II. S. 778. Zimmerthal, Dietrich Buxtehude. Lübeck 1877. S. 12. 13.

[4]) Becker, Die Choralsammlungen ꝛc. 1845. S. 107. 108 beschreibt eine Ausgabe mit

Digitized by Google

Vorbericht; dann Erster Teil 816 S. u. 4 Bl. Register enthaltend die vollständigen Liturgien für alle Gottesdienste des Kirchenjahrs unter Beigabe der Lieder und Melodien für den Gemeindegesang und Bestimmung der jedesmaligen Chorgesänge.[1]) — Der zweite Teil mit eigener Paginierung enthält auf 104 S.: 1. die gewöhnlichen Kirchengebete und Kollekten; 2. Dr. Joh. Olearii Paßions-Erklärung ꝛc.; 3. kurze Beschreibung der neuerbauten Schloßkapelle zu Sangerhausen. — Von Schieferdeckers eigenen geistlichen Liedern werden drei angeführt, von denen eines „Komm, segne dein Volk in der Zeit" noch jetzt im Kirchengebrauch ist (Hallesches Stadt-G.-B. 1841). — Texte zu Kirchenkantaten hat Schieferdecker für den Gebrauch in Weißenfels und Sangerhausen nicht weniger als 6 Jahrgänge verfaßt; sie erschienen 1713 und 1716—1720.[2])

Schiff, Christian, war im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts Kantor und Chori musici Director zu Lauban. Er ist hier als Verfasser einer Schrift zu nennen, in der er die Kirchenmusik seiner Zeit gegen den ihr gemachten Vorwurf der Verweltlichung verteidigte. Der Pastor Johann Muscovius zu Lauban hatte 1694 erscheinen lassen „Gestrafter Mißbrauch der Kirchenmusik ꝛc. aus Gottes Wort zur Warnung und Besserung vorgestellt." Dagegen schrieb Schiff die folgende Apologie:

„Schrift- und vernunftmäßiges Lob der in Gottes Wort wohlgegründeten Vocal- und Instrumental-Kirchenmusik, aus rechtschaffener Theologorum Schriften entlehnt, und wider den Verstand und lieblosen Eifer der Musikfeinde wohlmeinend vorgestellt." 1694. 8°.[3])

---

ganz gleichem Titel von „1712". Allein die Widmung Schieferdeckers in dem mir vorliegenden Exemplar ist datiert „Weissenfels, am 16. Mart. 1714, auch bemerkt er in dieser Widmung ausdrücklich, daß dem Herzog Christian vor 1714 „nur erst einige Bogen dieses Buches zu erster Anschauung in die Hände" gekommen seien. Auch Zahn in seinem großen Werk „Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder" citiert immer nur die Ausg. von 1714.

[1]) Dieser Teil enthält auch die sämtlichen Psalmlieder Dr. Korn. Beckers mit ihren Melodien von Heinr. Schütz. 1628 Sie sind als regelmäßige Introitusgesänge auf die sämtlichen Gottesdienste verteilt.

[2]) Vgl. Wetzel, Hymnop. III. 1724. S. 59—62. Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 524. Gödeke, Grundriß III. S. 296. — Spitta, Bach II. S. 177. Anm. 30 erwähnt noch Kantatendichtungen, die „von J. D. Schieferdecker und E. G. Brehme zur Musik in den Schloßkirchen zu Weißenfels und Sangerhausen für die Jahre 1731—1735 verfaßt" worden seien. Da aber Schieferdecker schon 1721 gestorben ist, könnte es sich hier mit Bezug auf ihn nur um Neuausgaben oder nachgelassene Werke handeln. — Wer die Kantaten Schieferdeckers komponiert hat, ist nicht bekannt; man könnte etwa an Joh. Phil. Krieger, 1685—1725 Kapellmeister in Weißenfels, oder an Chr. Edelmann, Hoforganist und Kammer-Verwalter daselbst (Schieferdecker führt ihn im Vorbericht seines Gesangbuchs an) denken. Seb. Bach hat, obwohl er zum Weißenfelsischen Hofe in nahen Beziehungen stand, keinen dieser Texte berücksichtigt.

[3]) Den Inhalt dieser Schrift verzeichnet Mattheson, Ehrenpforte. 1740. S. 317. 318. Vgl. auch Forkel, Allg. Lit. der Musik. 1792. S. 156. Spitta, Bach I. S. 475.

Digitized by Google

Schild, Anton, Organist in Hannover im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Daß er zu den namhaften Organisten seiner Zeit gehörte, beweist die einzige Nachricht, die wir von ihm noch haben: er war einer der 53 Organisten, welche 1596 zur Revision und Einweihung der neuen Orgel in der Schloßkirche zu Grüningen berufen wurden.[1]) In dem nach dem Alter geordneten Verzeichnis dieser Männer erscheint „Antonius Schild" als der elfte; er stand also damals schon in höherem Alter. — Sein Sohn war:

Schild, Melchior, der 1668 als Organist an den beiden Kirchen zu St. Georg und St. Jakob in Hannover gestorben ist. Er hatte seine Kunst bei Johann Peter Sweeling in Amsterdam erlernt, vielleicht gleichzeitig mit, oder doch nur wenig nach den andern berühmten deutschen Organisten jener Zeit (Jakob Prätorius, Heinrich Scheidemann, Samuel Scheidt, Paul Syfert), und scheint nicht nur eine bedeutende technische Fertigkeit als Orgelspieler besessen zu haben, sondern namentlich auch des musikalischen Ausdrucks im Spiel in hohem Maße mächtig gewesen zu sein. Hatte man doch „von ihm gesprochen: er könne, nachdem es ihm gefällig, spielen, daß man lachen oder weinen müsse."[2]) Er wurde seiner Kunst wegen von seinem Fürsten auch hoch geehrt und reich beschenkt, so daß „ob er wohl nur ein Salarium von 100 Rthl. gehabt, er dennoch seinem Sohn und Tochter 12000 Reichsthaler hinterlassen, auch ein jährliches Stipendium von 80 Thalern gestifftet." Weniger als von dieser seiner materiellen Hinterlassenschaft wissen wir leider von seiner künstlerischen. Während noch Gerber in einem handschriftlichen Tabulaturbuch von 1693 zwei Orgelchoräle: „Christ, der du bist der helle Tag" und „O Vater, allmächtiger Gott" von Schild besaß, kannte Ritter nichts mehr von ihm.[3])

Schinn, Johann Georg, als Flöten- und Violaspieler ehmals Mitglied des königl. Orchesters zu München, ist hier anzuführen, weil mehrere Melodien von ihm in dem Goßnerschen Choralbuch von 1825 stehen. Er war am 14. September 1768 zu Sinzig bei Regensburg geboren und von dem Kapellmeister Bachschmidt zu Eichstädt, sowie von Michael Haydn in Salzburg zum Musiker gebildet worden. Als 1808 das Stift zu Eichstätt säkularisiert und infolge dessen das dortige Orchester, dem Schinn längere Zeit angehört hatte, aufgelöst wurde, ging dieser nach München und trat in das Hoforchester. In München starb er am 18. Februar 1833.[4]) — Goßner war wohl während seines Münchener Aufenthaltes mit Schinn

[1]) Vgl. Werckmeister, Organ. Gruning. Rediv. 1705. § 11. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 551.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 552.

[3]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 71. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 174.

[4]) Seine Tochter, Fanny Golliet, geb. 26. Dez. 1805 zu Salzburg, war Hofsängerin und Gesanglehrerin in München, wo sie am 18. Sept. 1889 in dem hohen Alter von 84 Jahren gestorben ist.

Digitized by Google

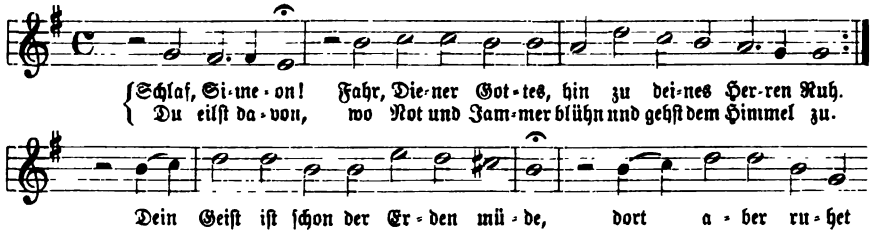
bekannt geworden und hatte dort die Melodien, die wir hier zu verzeichnen haben, von ihm erlangt. Sie stehen in:

Choralbuch. Enthaltend die Melodien zu der Sammlung auserlesener Lieder von der erlösenden Liebe und den Liedern im Schatzkästchen von Johannes Goßner. Leipzig 1825, unter: Nr. 11c. S. 6. „Keine Schönheit hat die Welt." A-dur: a h cis d cis h a (Zahn, Melodien I. Nr. 1200. S. 320). Nr. 23a. S. 17. „Zeige dich uns ohne Hülle." D-dur: fis a d h a g g fis. Nr. 52a. S. 37. „Wer Ohren hat zu hören." A-dur: e a a h cis d cis. Nr. 59. S. 44. „Reich an jeder Gabe." G-dur: g g a h c c. Nr. 93a. S. 65. „Was hilft es mir, ein Christ zu sein." G-dur: d g h d c h a g.[1])

Schladebach, Dr. Julius, war 1810 in Dresden geboren und studierte in Leipzig Medizin. Nachher lebte er als Litterat in Dresden, bethätigte sich mehrfach als Komponist von Gesangsmusik und begann 1854 die Herausgabe des „Neuen Universal-Lexikons der Tonkunst" (Dresden, Schäfer; dann von Eduard Bernsdorf fortgeführt, Offenbach, André). 1855 ging er als Redakteur einer politischen Zeitung nach Posen und war in gleicher Eigenschaft später in Kiel thätig, wo er 1872 starb. Von ihm sind hier folgende Werke anzuführen:

1. Die Chöre der Liturgie für die evangelischen Kirchen der königl. preußischen Lande. Op. 2. Ausg. A. Für 4 Sstn. Ausg. B. Für 4 Mstn. Berlin, Bote & Bock. — 2. 18 geistl. Gesänge für 4 Sstn. Op. 3. Leipzig, Pönike. — 3. Kantatina zum Weihnachtsfest für 4 Mstn. Op. 15. Schleusingen, Glaser. — Andere Werke, wie: Der 100. Psalm für 4 Sstn. (1844), Große Messe in D-dur für Solost. Chor und Orch. (1846), sind Manuskript geblieben.

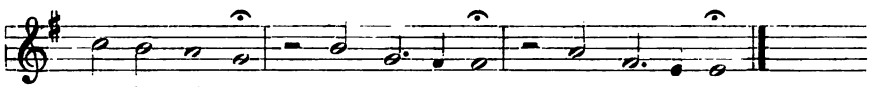
Schlaf, Simeon! Fahr, Diener Gottes, hin, Choral. Zu diesem Begräbnisliede des Gothaischen Gesangbuchs 1715. II. Teil. S. 1258[2]) brachte der „Anhang an das Goth. Kantional" 1726. Nr. 492. S. 27 und 28 die folgende eigene Melodie:



[1]) Zwei Gesänge von Schinn hat auch Weeber, Kirchliche Männer-Chöre I. Nr. 74. S. 71 und II. Nr. 54. S. 52 aufgenommen. Weitere seiner Werke verzeichnet Fétis, Biogr. des Musiciens.. VII. S. 465.

[2]) Knapp im Liederschatz. 2. Aufl. 1850. Nr. 2943. S. 1247 bringt das Lied ohne Angabe des Verfassers und überschreibt es: „Bei der Beerdigung eines alten frommen Predigers."

Digitized by Google



die in ausgeglichener Gestalt auch bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 449 vorkommt.

Schlage doch, gewünschte Stunde, die bekannte schöne „Trauer-Arie" von Seb. Bach für Altsolo mit Begleitung von Campanella, 2 Violinen, Viola und Baß. Sie wird von Spitta in die mittlere Leipziger Zeit (1730 oder 1731) verlegt und als für die häusliche Erbauung, nicht aber für die Kirche bestimmt, angesehen.[1]) — Ausg. der Bach-Ges. XII. 2. Nr. 53.

Schlag, Gebrüder, Orgelbau-Firma zu Schweidnitz in Schlesien. Es wird im nächstfolgenden Artikel „Schlag & Söhne" anzuführen sein, daß die beiden jüngeren Brüder Christian Gottlieb Schlags Ende 1869 aus dessen Geschäft ausgetreten sind. Sie begründeten 1870 unter obiger Firma ein zweites Orgelbaugeschäft zu Schweidnitz und wußten sich durch die Tüchtigkeit und Solidität ihrer Arbeiten bald großes Vertrauen zu erwerben. Ein sprechendes Zeugnis hiefür dürfte namentlich der Umstand sein, daß die Firma Gebrüder Schlag mit dem Neu- oder Umbau der Orgeln in den Seminaren und Präparandenanstalten zu Reichenbach, Sagan (hier z. B. 4 Orgeln, eine in der Aula mit 13 kl. Stn. und 5 Nebenzügen, und drei Übungsorgeln) Liegnitz, Liebenthal, Kreuzburg, Ziegenhals, Drossen, Schmiedeberg, Rothenburg und Schweidnitz betraut worden ist, mit Werken also, die eine ganz besondere Solidität der Arbeit verlangen. Der ältere der beiden Gründer und Inhaber dieses Geschäfts, Johann Karl Schlag, war am 30. November 1818 zu Staschwitz bei Zeitz geboren. Er trat 1832 bei dem ältesten Bruder zu Jauer in die Lehre, siedelte 1834 mit ihm nach Schweidnitz über und blieb in dessen Geschäft bis 1869. Da er sich hauptsächlich der Technik gewidmet hatte, ließ er sich die Ausbildung der Orgelmechanik besonders angelegen sein. Dem neuen Geschäfte freilich kam seine schätzenswerte Arbeitskraft nicht mehr lange zu gut, denn er starb schon am 19. Juni 1873. Doch hinterließ er einen Sohn, Ernst Schlag, geboren am 31. Juli 1853, der in der Mechanik ebenfalls tüchtig ist und seit 1871 seinem Onkel, dem jetzigen Geschäftsinhaber zur Seite steht. Letzterer, Heinrich Schlag, ist am 21. September 1824 zu Staschwitz geboren und von 1838 an in der Werkstätte des Bruders Christian Gottlieb zum Orgelbauer gebildet worden. Seiner anerkannten Geschäftstüchtigkeit und schlichten Biederkeit verdankt die Firma Gebrüder Schlag hauptsächlich das Vertrauen, das ihr in

[1]) Forkel, Über Seb. Bachs Leben und Kunstwerke. 1801. S. 61. 62 glaubte das Stück vom Standpunkt der Kirchenmusik aus wegen der Campanella als ein früheres Werk, „da Bachs Geschmack noch nicht gereinigt gewesen," erklären zu sollen. Dagegen bemerkt Spitta, Bach II. S. 305. 306: „ganz sicher ist diese volle, ausgereifte Form kein Jugendwerk."

Digitized by Google

Schlesien entgegengebracht wird. Er ist ein würdiger Vertreter des verbesserten Schleifladen-Systems ohne und mit Pneumatik. Von den seit 1870 von Gebrüder Schlag und Heinrich Schlag gebauten zahlreichen neuen Orgelwerken können wir nennen:

1. Die Orgel zu Lomnitz, Kreis Hirschberg, 1872. 28 kl. Stn. 2 Man. Ped. — 2. Die Orgel der Klosterkirche zu Wartha. 1875. 50 kl. Stn. 3 Man. — 3. Die Orgel der Kirche zu Schönbrunn. 1875. 20 kl. Stn. — 4. Die Orgel zu Nieder-Linda. 1876. 29 kl. Stn. — 5. Die Orgel zu Langenbielau. 1879. 36 kl. Stn. 3 Man. — 6. Die Orgel der Kirche zu Schönau. 1880. 36 kl. Stn. 3 Man. — 7. Die Orgel zu Seidenberg. 1880. 30 kl. Stn. — 8. Die Orgel der kath. Kirche zu Jauer. 1881. 32 kl. Stn. 2 Man. (Preis 9600 Mark). — 9. Die Orgel der Friedenskirche zu Schweidnitz. 1883. 54 kl. Stn. 20 Nebenzüge und Kollektivtritte. 3 Man. (Preis 13 700 Mark). — 10. Die Orgel zu Reichenbach in Schl. 37 kl. Stn. 3 Man. — 11. Die Orgel zu Weißstein. 22 kl. Stn. — 12. Die Orgel der Domkirche zu Groß-Glogau. 27 kl. Stn. — 13. Die Orgel zu Waldenburg in Schl. 28 kl. Stn. — 14. Die Orgel zu Bunzlau. 30 kl. Stn.

Schlag & Söhne, Orgelbau-Firma zu Schweidnitz in Schlesien. Die Angehörigen der Familie Schlag haben seit bald 60 Jahren eine ansehnliche Zahl tüchtig gearbeiteter neuer Orgelwerke jeder Größe gebaut und noch zahlreichere Umbauten und Reparaturen ausgeführt: sie stehen jetzt in zwei Firmen: „Schlag & Söhne“ und „Gebrüder Schlag“, beide zu Schweidnitz, an der Spitze des Orgelbaus der Provinz Schlesien. — Der Begründer und langjährige Leiter des älteren Geschäftes war Christian Gottlieb Schlag, geboren am 27. Februar 1803 zu Staschwitz[1]) bei Zeitz. Er hatte den Orgel- und Instrumentenbau bei dem Orgelbauer H. Schönburg zu Schafstädt bei Merseburg 1822—1826 erlernt und sich in den Werkstätten von Engelhard in Herzberg, Hamann in Magdeburg und Kiesewetter in Jauer weitergebildet. 1831 begann er sein eigenes Geschäft zu Jauer und siedelte mit demselben 1834 nach Schweidnitz über, wo er es bald zu schöner Blüte brachte. In seiner Werkstätte bildete dieser ältere Schlag auch seine beiden jüngeren Brüder Karl und Heinrich (vgl. den vorhergehenden Art.) zu tüchtigen Mitarbeitern aus; ebenso später zwei seiner heranwachsenden Söhne: Theodor, geboren am 22. April 1847, und Oskar, geboren am 16. Juni 1848. Sie alle arbeiteten in erfolgreichster Weise zusammen bis 1869. Im Mai dieses Jahres nahm Christian Gottlieb Schlag die genannten beiden Söhne als Teilhaber in das Geschäft auf und begründete damit die Firma „Schlag & Söhne“, während seine beiden Brüder im Dezember desselben Jahres austraten und unter der Firma „Gebrüder Schlag“ ein eigenes Geschäft begannen. Schlag & Söhne errichteten eine große Fabrik mit Dampfbetrieb und haben neuerdings, nach-

[1]) Also nicht „Storschwitz“, wie bei Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 112, und nicht „Rorschwitz“, wie Neue Musikztg. 1889. Nr. 7. S. 86 steht.

Digitized by Google

dem der Vater altershalber sich mehr und mehr vom Geschäft zurückgezogen hatte — er starb am 10. März 1889 in dem hohen Alter von 86 Jahren — und dessen Leitung in die Hand der Söhne übergegangen war, namentlich dadurch sich hervorgethan, daß sie manche Neuerungen auf dem Gebiete des Orgelbaus in ihren Werken praktisch zu verwerten gesucht haben. Sie führten eine aus England stammende Kegellade mit hängenden Ventilen ein und verbanden sie mit einer Röhrenpneumatik;[1]) auch eine elektrische Traktur haben sie in der 1888 im Saale der Philharmonie zu Berlin aufgestellten Konzertorgel bereits verwendet. In dem älteren Geschäft sind von 1831—1869 im ganzen 51 neue Orgeln erbaut und 125 Um- und Reparaturbauten ausgeführt worden, und die vorgenannte Berliner Orgel trägt die Opuszahl 307. Wir führen von diesen Werken die folgenden als die bedeutenderen an:

1. Die Orgel der evang. Kirche zu Warmbrunn. 1858. 31 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 2. Die Orgel der kath. Kirche zu Warmbrunn. 1859. 32 kl. Stn. — 3. Die Orgel der Pfarrkirche zu Schweidnitz. 1860. 33 kl. Stn. — 4. Die Orgel der Gnadenkirche zu Hirschberg. 1860. 64 kl. Stn. 4 Man. — 5. Die Orgel der evang. Kirche zu Ottendorf. 1862. 30 kl. Stn. — 6. Die Orgel der kath. Kirche zu Hirschberg. 1863. 40 kl. Stn. 3 Man. — 7. Die Orgel der evang. Kirche zu Petersdorf. 1866. 36 kl. Stn. 3 Man. — 8. Die Orgel der evang. Kirche zu Freiburg. 1867. 30 kl. Stn. — 9. Die Orgel der evang. Kirche zu Großen-Tinz bei Wahlstatt. 1868. 36 kl. Stn. — 10. Die Orgel der kath. Kirche zu Löwenberg. 1868. 32 kl. Stn. — 11. Die Orgel der evang. Kirche zu Groß-Glogau. 1869. 36 kl. Stn. 3 Man. — 12. Die Orgel der evang. Kirche zu Sprottau. 1873. 45 kl. Stn. 3 Man. — 13. Die Orgel der evang. Kirche zu Peterswaldau. 1874. 38 kl. Stn. 3 Man. — 14. Die Orgel der Klosterkirche zu Grüssau. 1874. 51 kl. Stn. 3 Man. — 15. Die Orgel der Gnadenkirche zu Sagan. 1874. 46 kl. Stn. 3 Man. — 16. Die Orgel der evang. Kirche zu Sommerfeld. 1875. 30 kl. Stn. — 17. Die Orgel der kath. Kirche zu Glatz. 1876. 41 kl. Stn. 3 Man. — 18. Die Orgel der St. Salvatorkirche zu Breslau. 1876. 32 kl. Stn. — 19. Die Orgel zu Peterwitz. 1882/83. 40 kl. Stn. 3 Man. (Preis 14000 Mark). — 20. Die Orgel zu St. Elisabeth in Breslau. 62 kl. Stn. 4 Man. — 21. Die Orgel zu Patschkau. 31 kl. Stn. — 22. Die Orgel der Gnadenkirche zu Landeshut. 48 kl. Stn. 3 Man. — 23. Die Orgel zu Lodz in Polen. 36 kl. Stn. 3 Man. — 24. Die Orgel zu Ober-Glogau. 39 kl. Stn. 3 Man. — 25. Die Orgel zu Neurode. 50 kl. Stn. 3 Man. — 26. Die Konzertorgel im Saale der Philharmonie zu Berlin. 1888. 50 kl. Stn. 3 Man. Ped. mit Elektro-Pneumatik und verschiedenen andern Neueinrichtungen.[2])

---

[1]) Vgl. ihre eigene Mitteilung Euterpe 1875. S. 125. 126, sowie Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 27, und Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 690.

[2]) Dieses Werk, das der Organist Otto Dienel in Berlin disponiert hat, ist ganz nach englischem Muster angeordnet: Hauptwerk = Great Organ; Schwellwerk = Swell; Solowerk = Solo Organ. Die Stimmen sind auf verschiedenen, meist sehr hohen Winddruck

Digitized by Google

Schleifen, oder Parallelen,[1]) als Teile der Registratur der Schleiflade der Orgel. Schleifen sind auf jeder geteilten Schleiflade (C- und Cis-Lade) so viel in je zwei durch Koppelhölzer miteinander verbundenen Teilstücken vorhanden, als Register auf der Lade stehen, also für jedes Register eine Schleife.[2]) Die einzelne Schleife ist eine Schiene von mindestens 7 mm Dicke und je nach Bedarf verschiedener Breite, also von der Form eines großen Lineals aus Hartholz.[3]) Sie liegt als Mittelglied der Windführung aus den Kanzellen nach den Pfeifen unter dem Pfeifenstock quer über die Oberfläche der Lade, über die sie auf beiden Seiten soweit hervorragt, daß sie auf der einen Seite mit dem Registerzug, auf der andern mit dem Teilstück der zweiten Ladenhälfte verbunden werden kann. So bedeckt jede Schleife in zwei Teilstücken auf den beiden Ladenhälften die Bohrlöcherreihe aller Pfeifen des Registers, zu dem sie gehört. Da sie aber selbst mit denselben Bohrlöchern, wie die Kanzellenspunde und der Pfeifenstock versehen ist und soweit verschoben — „angezogen" oder „abgestoßen" — werden kann, daß im einen Fall ihre Bohrlöcher mit denen der Lade und des Stockes genau korrespondieren, im andern aber ihre zwischen den Löchern liegenden Unterschiede die Löcher der Lade und des Stockes verdecken: so öffnet oder verschließt sie dem Winde den Durchgang aus den Kanzellen nach den Pfeifen, je nachdem der Registerzug „angezogen" oder „abgestoßen" wird, und macht dadurch das Register klangbar oder verstummen. Die notwendige Genauigkeit dieser doppelten Bewegung der Schleife wird durch die Dämme (vgl. den Art.), zwischen denen, und durch die Hemmkeile (vgl. den Art.), bis zu denen sie sich bewegt, gesichert. — Sollen die Schleifen ihrem Zweck vollkommen entsprechen, so müssen hauptsächlich zwei Anforderungen an sie gestellt werden: fürs erste, daß sie einen sichern Windabschluß gewähren, fürs andere, daß sie jederzeit leicht beweglich seien. Erfahrungsgemäß vermögen sie aber absolute Sicherheit nicht zu bieten, und dies hat die Schleifen von jeher zu einer der Achillesferse der sonst so einfachen und praktischen Schleiflade gemacht. Sie sind eben aus Holz, das mit Naturnotwendigkeit bei feuchter und kalter Witterung quillt, bei

intoniert: keine unter 38° = 87 mm, dagegen die Mehrzahl der Stimmen des Ped. und HW. auf 46° = 106 mm, und von den 12 Stn. des Solowerks 7 sogar auf 65° = 150 mm. Vgl. die Zeitschr. „Die Orgel". 1889. I. Nr. 1 ff. S. 3. 4 ff.

[1]) Schleifen bezeichnet die Bewegung, Parallelen die Lage der Schleifen zu einander. Auch der Name Schleiflade kommt nach Adlung, Mus. mech. org. I. S. 33 daher, „weil unter den Pfeifenstöcken die Parallelen aus und ein schleifen." Schlimbach, Über Struktur ꝛc. der Orgel (1800) 1825. S. 55—59 gebraucht nur den Namen Parallelen.

[2]) Über eine neuere Einrichtung, die doppelte Schleifen für jedes Register notwendig macht, vgl. man den Art. „Transmission".

[3]) Gewöhnlich aus demselben Holz wie die Lade, also aus Eichenholz. Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 71 meint: „besser aber ist Birnbaumholz"; das wird jedoch auf die Umstände ankommen. Sonst trifft man öfters Schleifen aus Nußbaumholz und in England und Frankreich macht man Lade und Schleifen gern aus Mahagoniholz.

Digitized by Google

trockener, warmer aber schwindet. Verschiedene Versuche, diesen Mängeln der Schleifen dadurch beizukommen, daß man sie aus anderem Material oder auch in anderer Form herstellt,[1]) haben nur negative Resultate ergeben und zu der Überzeugung geführt, daß die allgemein bräuchliche Form der Schleifen die beste sei, wenn sie nur in sorgfältigster Weise gearbeitet wird. Der Erzielung eines winddichten Verschlusses dient vor allen die genaueste geradlinige Abrichtung der aufeinander liegenden Flächen der Schleifen und der Ladenoberfläche. Dann die Belederung, entweder der untern Schleifenseite, oder der Ladenoberfläche mit Streifen aus elastischem weiß- oder sämischgarem Leder.[2]) Die Belederung und die ganze Bahn der Schleife wird außerdem noch mit Graphit, dem auch sonst zur Verminderung der Reibung verwendeten Schmiermittel, eingerieben[3]) und dadurch nicht nur ein dichterer Windabschluß, sondern auch ein leichterer und seifiger Gang der Schleifen erzielt. Um das Verquellen der Schleifen zu verhindern, schraubte Friedr. Schulze die Pfeifenstöcke gar nicht auf, da dieselben durch ihre eigene und die auf ihnen lastende Schwere der Pfeifen genügend feststehen und doch von der quellenden Schleife jederzeit nach Bedürfnis gehoben werden können. Für solche Windladen aber, da dieses Radikalmittel nicht angewendet ist, wird als Abhülfe noch das Lockern der Schrauben der Pfeifenstöcke und das Einschieben von Kartenblätter-Streifen zwischen die Dämme und Stöcke empfohlen. Wenn sich dann beim Schwinden der Schleifen Windverschleichung zeigt, können diese Streifen leicht entfernt und die Schrauben wieder angezogen werden.

Schleiflade, Die, der Orgel. Die Orgel des früheren Mittelalters kannte zwischen dem windbereitenden Balg und der tönenden Pfeife nur einen Verschluß: das Kanzellenventil (Spielventil), das durch die Taste regiert wird. Sie war also noch ohne Registerteilung; alle über einer Kanzelle stehenden Pfeifen ertönten mit Öffnung des betreffenden Kanzellenventils durch den Niederdruck der zugehörigen

---

[1]) Wir führen an: einen Versuch mit metallenen Schleifen (aus Zink etwa), aber die sind der Oxydation unterworfen; dann Schleifen aus quadratischen Teilstücken zusammengesetzt, und keilförmige Schleifen aus Holz. Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 421 und die Abbildungen im Atlas Taf. XIX. Fig. 2. 3. 4.

[2]) Nach Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 349 scheint bis zur Mitte des vorigen Jahrh. die Belederung der Lade bräuchlich gewesen zu sein, und nur Silbermann hatte angefangen die Schleifen zu beledern. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. I. 1. S. 170 erklärt es für „einerlei", ob man Schleifen oder Lade belederе, bemerkt aber dann I. 1. S. 318, es sei besser, gar nicht zu beledern. Dadurch kommt er mit Adlung überein, der da meinte, „die Lade müsse auch ohne Belederung die Probe ausstehen können." Allihn, a. a. O. S. 422 ist für Belederung der Lade, weil diese so auszuführen sei, daß sich etwa abreibende Lederteilchen weniger zu kleinen, die Schleife hebenden Röllchen zusammenballen.

[3]) Heinrich, Orgellehre 1861. S. 13 und Orgelbau-Revisor 1877. S. 20 empfiehlt zu diesem Zweck das Wasserblei, d. i. den aus der Verbindung von Schwefel mit Molybdän entstehenden Molybdänglanz.

Digitized by Google

Taste zusammen und ein Wechsel der Tonstärke und Klangfarbe war unmöglich. Es mußte ein zweiter Verschluß gesucht werden, der, wenn er geöffnet wurde, dem Wind aus den Kanzellen nur zu einer bestimmten Pfeifenreihe (einem Register, einer Stimme) den Zugang gestattet und durch einen Registerzug regiert wird. Dieser zweite Verschluß soll, wie man annimmt, zuerst in der Einrichtung der Springlade (vgl. den Art.) schon im 14. Jahrhundert verwendet worden, und die Schleiflade eine spätere Vereinfachung der sehr komplizierten Einrichtung der Springlade sein. Doch ist nicht ausgeschlossen, daß beide Ladenarten, die ja bis zum Verschluß der obern Kanzellenlöcher gegen die Pfeifen hin völlig gleich gebaut waren, ungefähr gleichzeitig entstanden und nebeneinander im Gebrauch waren, bis die einfachere Schleiflade den Vorzug erlangte. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts scheint dies geschehen zu sein, und die erste Windlade, mit der wir 1511 im „Spiegel der Orgelmacher" von Arnold Schlick authentische Bekanntschaft machen, war eine Schleiflade. Ob diese aber nach der älteren Herstellungsweise aus einem eichenen Bohlenstück, in das die Kanzellen der Breite nach eingebohrt, die Ventilöffnungen von unten her eingestemmt und die oberen oder Spundlöcher eingebohrt oder eingestemmt waren,[1]) gemacht war, oder ob sie schon aus einer Rahme mit einzeln eingesetzten Kanzellen bestand, wie sie mindestens von 1600 an gebaut wurde, ist aus Schlicks Angaben nicht zu ersehen. Von der Zeit Schlicks an hat dann die Schleiflade im Orgelbau die unbestrittene Herrschaft behauptet, und hat diese in Frankreich und England noch heute.[2]) In Deutschland hatten schon von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an die einsichtigsten Orgelbauer die Mängel der Windgebung der Schleiflade erkannt und nach einem Ladensystem immer in der Richtung des Grundsatzes ausgeblickt, daß jede Pfeife für sich den Wind direkt aus dem Windkasten erhalten müsse.[3]) Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts sodann taucht eine erste neue Windlade auf, die eine Verbindung der Schleiflade

---

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 81, der selbst noch die Überreste einer solchen Bohlenlade gesehen hat. Auch Adlung, Mus. mech. org. I. § 43. S. 33 bemerkt: „Sonst machte man sie (die Schleiflade) zuweilen von ganzen eichenen Bohlen und durchbohrete sie in die Breite anstatt der Cancellen, und von oben herunter anstatt der Löcher in den Spünden; allein die macht man nicht mehr."

[2]) Die französischen und englischen Orgelschriftsteller, wie Ply, Philbert, Hopkins & Rimbault u. a. ignorieren andere Ladensysteme auch jetzt noch fast vollständig. Der an der Spitze des französischen Orgelbaus der Gegenwart stehende Cavaillé-Coll in Paris hat einmal erklärt: „Wir kennen die andern Ladensysteme wohl, aber wir bauen sie nicht," und Henry Willis in London hat zwar angefangen Kegelladen zu bauen, aber bis jetzt fast keinen Nachfolger in England gefunden.

[3]) So treffliche Meister wie Christian Förner (vgl. den Art.), der Erfinder der Windwage, und Christoph Junge (vgl. den Art.), denen eine richtige Windgebung vor allem am Herzen lag, hielten, weil sie eine bessere Ladeneinrichtung nicht kannten, bis gegen das Ende des 17. Jahrh. an der Springlade fest.

Digitized by Google

mit der Kegellade darstellt.[1]) Aber weder sie noch die um die Mitte des 18. Jahrhunderts erfundene Kegellade älterer Form[2]) vermochte gegen die Schleiflade aufzukommen. Diese behauptete vielmehr auch in Deutschland bis in unsre Zeit herein ihre Herrschaft. Erst seit 1840 gelang es der von Eberhard Friedrich Walcker erneuerten Kegellade zunächst in Süddeutschland Eingang zu gewinnen, wo sie die Schleiflade jetzt nahezu verdrängt hat. In Norddeutschland dagegen wird diese auch jetzt noch viel gebaut, wenn auch die bedeutendsten Orgelbauer sie mehr und mehr fallen lassen und sich verschiedenen andern Ladenkonstruktionen (vgl. Näheres im Art. „Windladen") zuwenden. Ob die Schleiflade, wie es jetzt scheint, auf dem Aussterbeetat steht und in absehbarer Zeit ganz verschwinden wird, ist zur Stunde noch nicht zu sagen. — Wir geben nun noch eine kurze Beschreibung der Schleiflade, soweit eine solche ohne Abbildungen zu geben ist. Die Schleiflade wird aus vier starken Rahmenstücken von bestem altem Eichenholz in der Form eines Parallelogramms zusammengefügt. Die beiden Längsstücke, die in der Richtung der Orgelfront und Rückwand verlaufen, und die Länge der Lade bilden, erhalten in bestimmten, verschieden großen Entfernungen eine Anzahl einander entsprechender Einschnitte oder Nuten. Sie müssen daher gerade um die Tiefe dieser Nuten dicker sein, als die beiden Breitstücke, die in der Richtung der Seitenwände des Orgelgehäuses verlaufen und die Breite der Lade bilden. In je zwei der am vordern und hintern Längsrahmen einander gegenüberstehenden Nuten ist in der Richtung der Breitenrahmen ein Holzstück eingesetzt und eingeleimt: der Kanzellenschied, der so hoch als die Rahmenstücke sein muß. Die zwischen den Schieden befindlichen, verschieden breiten Zwischenräume sind die Kanzellen, deren jede Lade mindestens soviele enthalten muß, als jede einzelne der einfachen Orgelstimmen Töne, oder die Klaviatur Tasten hat, nach dem jetzt gewöhnlichen Umfang der Manuale und des Pedals die Manualladen also mindestens 54, die Pedallade 27 Kanzellen. Da jedoch die großen Pfeifen der tiefen Oktave ihren Windbedarf aus nur einer Kanzelle nicht genügend befriedigen könnten, giebt man ihnen deren zwei, und da eben diese großen Pfeifen auch einen entsprechenden Raum zur Aufstellung auf der Wind-

[1]) Es ist dies eine Erfindung von Eugen Casparini (vgl. den Art.), dem Erbauer der berühmten Görlitzer Orgel. Sie ist bei Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 7 in ihren Grundzügen beschrieben. Dort ist auch mitgeteilt, daß diese Lade in zwei Orgeln: zu Halbau 1705 und zu Sorau 1715, die beide noch brauchbar sind, von dem Neffen Casparinis gebaut worden ist. Daß Merklin in Paris diese Lade 1854 wieder hervorgezogen und als „Système à pistons pour l'introduction directe du vent dans les tuyaux" erneuert hat, haben wir im Art. „Casparini". Bd. I. S. 218 aus Ply, La Facture moderne. 1880. S. 197 bereits angeführt.

[2]) Über den Erfinder der Kegellade Johann Siegmund Hausdörfer (vgl. den Art. Bd. I. S. 555—557) „Bürger und Orgelmacher zu Tübingen," können wir jetzt vorläufig die folgenden näheren Angaben machen: derselbe war am 14. Aug. 1714 zu Eibenstock im sächs. Voigtland geboren, baute von 1741 an zu Tübingen und starb daselbst 15. März 1767.

Digitized by Google

lade beanſpruchen, der nicht immer und allein durch das ſogenannte „Verführen“ und „auf die Bank ſtellen“ der größten dieſer Pfeifen gewonnen werden kann, läßt man zwiſchen ihren Kanzellen leere kanzellenartige Räume von angemeſſener Breite: das ſind die blinden Kanzellen. Der Rauminhalt jeder einzelnen Kanzelle muß in genauem Verhältnis zur Größe und Anzahl der Pfeifen (zur Anzahl der Regiſter oder Stimmen, die auf eine Lade kommen) ſtehen, denen ſie den Windbedarf liefern ſoll. Dieſer Rauminhalt iſt aber, da die Höhe der Kanzellen und damit der ganzen Lade gleich bleibt, allein von der Breite der einzelnen Kanzelle abhängig und wechſelt mit dieſer in genau beſtimmtem Verhältnis. Nimmt man für die Kanzelle des c, der mittleren Taſte eines Manuals eine beſtimmte Breite (daher auch Grundfläche) an, ſo nehmen die Kanzellen der rechtsliegenden Claves bis zum höchſten an Breite und damit an Rauminhalt verhältnismäßig ab, die der linksliegenden bis zum tiefſten ebenſo zu.[1]) Damit aber jede einzelne Kanzelle zu einem abgeſchloſſenen Raum werde, muß ſie nun auch noch oben und unten winddicht „verſpundet“ werden. Die Oberſeite der ganzen Windlade, alſo aller Kanzellen zuſammen deckte man früher durch das Fundamentalbrett (vgl. den Art.); jetzt verſchließt man lieber jede Kanzelle für ſich durch eine genau eingepaßte und eingeleimte Holzſchiene, den Kanzellenſpund.[2]) Ebenſo wird auch die Unterſeite jeder Kanzelle verſpundet, aber nur bis auf eine rechteckförmige, vorne gegen die vordere Längsrahme liegende Öffnung von wechſelnder aber genau beſtimmter Länge: die Kanzellenöffnung, die durch das auf ſie zu liegen kommende Spielventil (vgl. den Art.) beliebig geſchloſſen und geöffnet werden kann. So ſtellt die Schleiflade eine wirkliche Lade dar, an der nur unten noch die Kanzellenöffnungen der Reihe nach offen ſind. Sie erhält nun aber auch auf ihrer obern Fläche noch die Öffnungen für die Windleitung nach den Pfeifen. Das ſind Bohrlöcher, deren jeder Kanzellenſpund in entſprechender Entfernung ſo viele haben muß, als Pfeifen auf die einzelne Kanzelle zu ſtehen kommen, oder als Stimmen auf die ganze Lade geſtellt werden ſollen. In der Richtung der Länge der Windlade müßte die Zahl dieſer Bohrlöcher, wenn die Lade eine „ganze“ ſein und alſo alle 54 Pfeifen jedes Regiſters auf ſie geſtellt werden ſollten, 54 ſein. Da aber eine ſolche Lade, namentlich wenn auch noch eine ziemliche Anzahl von Regiſtern auf ſie kommen ſollte, nach Länge und Breite eine Größe erhalten müßte, durch welche ſie ſehr unhandlich würde, ſo teilt man jetzt allgemein die zu einem Werk oder Manual gehörige Windlade

---

[1]) Nach Töpfer, Die Orgel ꝛc. Erfurt 1862. S. 33 kann im allgemeinen die Fläche des Querſchnitts der Kanzelle der Fläche ihrer Spielventil-Öffnung gleichgeſetzt werden. — Übergroße Kanzellenräume führen mehrfache Nachteile für die präciſe Anſprache des Pfeifenwerks mit ſich.

[2]) Nach Adlung, Mus. mech. org. I. § 43. S. 83 „nennet man die Schleifladen auch geſpündete Laden, wenn ſie kein Fundamentalbrett oder cribrum haben,“ ſondern ihre Kanzellen einzeln verſpundet ſind.

Digitized by Google

in zwei vollständig getrennte Teile. Auf sie stellt man die Pfeifen der einzelnen Stimmen so, daß man auf dem links liegenden Teile entweder mit der größten Pfeife C beginnt und in ganzen Tönen — also C D E Fis Gis B etc. — bis zur kleinsten e^3, oder auch umgekehrt, von der kleinsten zur größten fortschreitet. Auf den rechts liegenden Teil wird die andere Hälfte der Pfeifen in ebenderselben Weise, aber von rechts nach links aufgestellt — also rechts mit Cis Dis F G A H etc. bis f^3 in der Mitte fortschreitend, oder umgekehrt. Weil die Pfeifenreihen der linksseitigen Ladenhälfte mit C beginnen, nennt man sie C-Lade, die rechtsseitige Hälfte mit ihren mit Cis beginnenden Pfeifenreihen aber Cis-Lade. — Alle übrigen Teile, welche noch unmittelbar oder mittelbar mit der Schleiflade in Verbindung stehen, sind in den Art. „Dämme", „Schleifen", „Spielventile", „Windkasten" ꝛc. besonders beschrieben.

Schletterer, Dr. Hans Michael, Kapellmeister an den protestantischen Kirchen und Direktor der Musikschule in Augsburg, ist am 29. Mai 1824 zu Ansbach geboren und hat daselbst von Julius Dürrner und dem Stadtkantor Meyer auch den ersten Musikunterricht erhalten. 1840—1842 besuchte er das Lehrerseminar zu Kaiserslautern und machte danach noch weitere Musikstudien bei Spohr und Kraushaar in Kassel und bei Ferd. David und C. F. Richter in Leipzig. Seine erste Anstellung fand er 1845 als Musiklehrer am Lehrerseminar zu Finstingen in Lothringen; dann wirkte er von 1847—1853 als Musikdirektor in Zweibrücken und 1854—1858 als Universitätsmusikdirektor in Heidelberg. 1858 wurde er als Friedr. Riegels Nachfolger nach Augsburg berufen,[1]) wo er seitdem als Kirchen-Musikdirektor und als Begründer und Leiter eines Oratorienvereins und der Augsburger Musikschule praktisch thätig ist und sich einen solchen Namen zu machen gewußt hat, daß ihn die Universität Tübingen 1878 mit Verleihung des Titels eines Dr. phil. hon. causa ehrte. — Schletterer hat auf allen Gebieten der musikalischen Kunst eine äußerst rege Thätigkeit entfaltet. Seine zahlreichen Kompositionen bestehen vorwiegend in weltlichen und geistlichen Chorgesangswerken. Daneben schrieb er verschiedene musikpädagogische Schriften, besorgte zahlreiche Neuausgaben und Arrangements klassischer Musikwerke, verfaßte mehrere musikwissenschaftliche Bücher und bethätigte sich neuerdings auch noch fleißig als Feuilletonist über musikalische Gegenstände und Tagesfragen in Fach- und politischen Zeitungen. Wir haben hier die folgenden seiner Kompositionen und Schriften namhaft zu machen:

[1]) Damit trat Schletterer in die Reihe namhafter Kantoren und Musikdirektoren an der protestantischen St. Annakirche in Augsburg ein, die der treffliche Adam Gumpeltzhaimer 1578—1625 eröffnet hatte. Die späteren Inhaber der Stelle waren: Philipp David Kräuter (vgl. den Art.) 1713—1741; Johann Kaspar Seyfert (vgl. den Art.), 1743—1767; Johann Gottfried Seyfert (vgl. den Art.), 1767—1772; Friedrich Hartmann Graf, 1772—1795; Ernst Häußler, 1795—1837; Karl Ludwig Drobisch (vgl. den Art.), 1837—1854; Friedrich Riegel (vgl. den Art.) 1854—1858 und Schletterer seit 1858.

Digitized by Google

1. 3 Psalmen für gem. Chor. Op. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 2. 12 Psalmen für dreist. Mchor. Op. 8. Stuttgart, Zumsteg. — 3. Die kirchlichen Festzeiten in der Schule. Dreist. Chorgesänge. Op. 28. Augsburg, Schlosser. — 4. 6 kirchl. Chorgesänge für S. A. T. B. Op. 39. Magdeb., Heinrichshofen. — 5. 5 kirchl. Chorgesänge für S. A. T. B. Op. 44. Leipz., Siegel. — 6. Hundert Choralmelodien in ihrer ursprünglichen Lesart, Dreistimmig für den Schulgebrauch bearbeitet und durch eine Übersicht der Geschichte des Kirchengesangs und Kirchenlieds eingeleitet. Augsburg 1861. Jenisch & Stage. LXVIII u. 100 S. kl. 8°. — 7. Musica sacra. Anthologie des evangelischen Kirchengesangs von der Reformation bis zur Gegenwart in der Ordnung des Kirchenjahrs ꝛc. I. Bd. Vierstimmige Gesänge. 1887. Nördlingen, Beck. XII u. 240 S. Lex. 8°. — 8. Übersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik. Nördlingen 1866. Beck. VIII und 323 S. 8°. — 9. Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst in ihrem Zusammenhang mit der politischen und socialen Entwicklung insbesondere des deutschen Volkes. Hannover 1869. Rümpler. Iter Bd. XIV u. 588 S. gr. 8°. Mehr ist von diesem breit angelegten Werke (der Ite Bd. geht vom „Beginne des Christentums bis zum Anfang des 11. Jahrh.", der IIte sollte von da bis zur Reformation gehen ꝛc., und die „musikalischen Belege für das ganze Werk sollten einen Sammelband für sich bilden") nicht erschienen.

Schlick, Arnold, der treffliche Orgelschriftsteller und Orgelkomponist aus der Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts, dessen Name erst seit kurzem der Vergessenheit entrissen ist, soll von Herkunft angeblich ein Böhme gewesen[1]) und um 1450 geboren sein. 1511, zu der Zeit, da wir authentisch seine Bekanntschaft machen, war Schlick ein alter, blinder Mann, Hoforganist des Kurfürsten von der Pfalz zu Heidelberg und hatte den Ruf eines „Musicus consummatissimus, ac Organista probatissimus."[2]) Daß er übrigens nicht von Geburt aus blind gewesen sein kann, wie sein etwas älterer Kunstgenosse Konrad Paumann (vgl. den Art.), das hat A. G. Ritter aus mehrfachen Andeutungen in den Vorreden seiner Werke überzeugend dargethan.[3]) Aus diesen Vorreden erfahren wir durch Schlick selbst des weiteren noch, daß er in seinen jüngeren Jahren auf Reisen in Deutschland und Holland durch seine Kunst auf der Orgel und Laute „bei Kaisern, Königen, Kurfürsten ꝛc." sich Ruhm und Ehre erworben habe. 1495 war er im

[1]) Vgl. G. J. Dlabacz bei Rieger, Archiv der Gesch. und Statistik Böhmens. Heft XII. S. 280. — Von einem „Graf Andres Schlick, der edle Herr" hat auch Nik. Hermann im Joachimsthal in seinen „Historien von der Sindflut" 1563 gesungen.

[2]) So nennt ihn Andr. Ornithoparchus in der Widmung des Lib. IV seines Micrologus 1517, und hat diesmal, wie Schlicks Werke erweisen, ausnahmsweise den Mund nicht zu voll genommen.

[3]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 97—103. Hier, sowie in einer besondern Abhandlung in der Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 16. 17. S. 121—124 und 129. 130 hat Ritter zuerst Schlicks Bedeutung und Stellung in der Geschichte der Orgelmusik eingehend begründet.

Digitized by Google

Gefolge seines Herrn, des Kurfürsten von der Pfalz, auf dem Reichstag zu Worms, auf dem Kaiser Maximilian I. den ewigen Landfrieden und das Reichskammergericht aufrichtete, und machte bei dieser Gelegenheit die Bekanntschaft mehrerer angesehenen Musiker. So die des Ornithoparchus, der, wohl auf Schlicks Veranlassung hin, nachher nach Heidelberg kam und dort Vorlesungen über Musikwissenschaft hielt; dann aber auch die minder angenehme Sebastian Virdungs, des Verfassers der „Musica getutscht" (1511), dem er in Worms in Sachen, die dessen „Ehre und Glimpf" betrafen, einen Dienst leistete und der ihm später mit schnödem Undank lohnte.[1]) Da Schlick, wie aus des Ornithoparch Widmung hervorgeht, 1517 noch lebte, so ist wohl anzunehmen, er werde um 1520 gestorben sein. Sein Nachfolger als Organist in Heidelberg war, wie es scheint, sein Sohn, Arnold Schlick, der jüngere.[2]) — In seinem ersten Büchlein, dem „Spiegel der Orgelmacher" 1511 spricht sich der ältere Schlick mit gründlichster Sachkenntnis, die er sich in seiner Praxis als vielfach in Anspruch genommener Berater und Revisor bei Orgelbauten erworben, über folgende Materien des Orgelbaus und der Orgeleinrichtung aus:

„Das Erst Capitell. Sagt wie die werck noch gelegenheit der kirchen, gestelt sollenn werden, zü dem gehör, dem gesicht, vnd yr selbs langwirigkeit. Das Ander Capitel. Sagt von der mensur der pfeiffen, ein gutte chormoß, bequem darnach zü singen, vnd den Organisten zü Spiln. Das Drit Capitell. Lernt die Werk den Organisten brüchlich zü machen, wie nun dieser zeitt pfleglich ist. Das vierd Capitell. Sagt von eigentschafft der pfeiffen vnd des metals. Das Funfft Capitel. Von den Regi-

[1]) Beide gerieten wegen der Lautentabulatur — in der Schlick eine Autorität war und als solche angerufen wurde, vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1876. Nr. 9. S. 112 — aneinander. Im Verlaufe des Streites entblödete sich Virdung, der Priester (!) nicht, den alten blinden Mann eben um seiner Blindheit willen in herzlosester Weise zu verspotten: „man soll ihm aber verzeihen, denn er hat es übersehen, ist der Augen Schuld, oder der Spiegel ist dunkel worden, mag wohl baß durch die Organisten und Orgelmacher ausgefegt werden" (letzteres Anspielung auf den „Spiegel der Orgelmacher").

[2]) Wenigstens sagt Walther, Musik. Lex. 1732. S. 582, daß er „ums Jahr 1535 am Pfälzischen Hofe Organist" gewesen sei. — Er hatte durch seine Bitten den Vater zur Herausgabe seiner beiden Werke veranlaßt, und galt bei Eitner und Ritter zuerst (1869) selbst als deren Verfasser, ein Irrtum, den Dr. Im. Faißt, Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 29. S. 230 berichtigt hat. — Die königl. Bibl. zu Berlin besitzt ein 1533 begonnenes und 1540 vollendetes Mskr. enthaltend zwei musiktheoretische Abhandlungen — „De Musica poetica" — mit Beispielen von Josquin, Gallicuius, „A. S." und mehreren Ungenannten. Aus diesem „A. S." wollte Kiesewetter, Allg. musik. Ztg. 1830. Bd. XXXII. S. 726 ff. erweisen, daß Arnold Schlick, der jüngere, der Verfasser des Manuskripts sei. Vgl. dagegen Monatsh. für Musikgeschichte. 1889. Nr. 12. S. 192—194. — Ein Rudolphus Schlickius hat später herausgegeben: „Exercitatio de Musices origine, cultu antiquissimo et dignitate. Spirae, typis Bernh. Albini. 1588." 8°. 48 S. Vgl. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 3. 4, der da meint: „der Verfasser scheint ein Abkömmling von dem Arnold Schlick zu sein, welchem Andr. Ornithoparchus das vierte Buch seines Micrologi zugeeignet hat." Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 470 macht diesen Rud. zum „Docteur en médecine" und sagt, er sei „né à Meissen", ohne anzugeben, woher er das weiß.

Digitized by Google

stern. Das Sechst Capitel. Von der mixtur oder lokatz. Das Siebendt Capitell, wie ein iglicher chor in ym selbs vnd dan sie gegeneinander sein sollen (Intonation, Tonstärke). Das Acht Capitel, wie vnd zu welcher zeytt man das werck stymmen soll. Das Neundt Capitell. Sagt von der laden des wercks. Das Zehendt Capitell. Sagt von dem windt vnd den belgen."

Es ist dies Büchlein die erste und älteste Schrift über Orgelkunde in deutscher Sprache und das würdige Prototyp aller späteren Orgelschriften, sofern es uns den genauesten Einblick in die Einrichtung der Kirchenorgel aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts gestattet.[1]) Und nicht nur als Sachkenner zeigt es seinen Verfasser, sondern auch als tüchtigen, redlichen Menschen, der mit Freimut und edlem Ernst von den Orgelbauern, deren „böse fortelein" er gar wohl kennt, vor allem reelle Arbeit verlangt und nicht solche, „das do zů erbarmen ist der heiligen gut also gering vnd liderlich zů achten," — und als ersten echten Künstler auf der Orgel, der das Instrument vor allem auch orgelmäßig behandelt, die Register „recht zů sammen gezogen vnd noch einander abgewechselt", auch „yedes allein" und nicht immer nur „das gantz werck gebrucht" wissen will. Als erster wirklicher Künstler auf der Orgel erscheint Schlick namentlich auch in seinem zweiten Werk, den „Tabulaturen ꝛc." von 1512. Während sein Vorgänger Paumann nur „organisiert", äußerlich zusammengesetzt hatte, kontrapunktierte Schlick, d. h. er bildete seine Orgelstücke „nach der aus der Konsequenz der Stimmführung sich ergebenden innern Notwendigkeit." Er gewann so dem Orgelspiel und Orgeltonsatz „die folgenreichste Errungenschaft seiner Zeit, den kunstvolleren Kontrapunkt mit seinen fugierten Einsätzen und Nachahmungen, jenes stets fühlbare gegenseitige Sichbeziehen der Stimmen aufeinander als wesentliche Eigenschaft, eine Eigenschaft, welche das deutsche Orgelspiel bisher wenigstens grundsätzlich festgehalten hat. So darf Schlick, unbeschadet der Nestorschaft des älteren Paumann, als der Vater des eigentlichen Orgelstils betrachtet werden. Das ist seine Bedeutung für die deutsche Orgelkunst" (Ritter). — Die beiden Werke Schlicks sind:

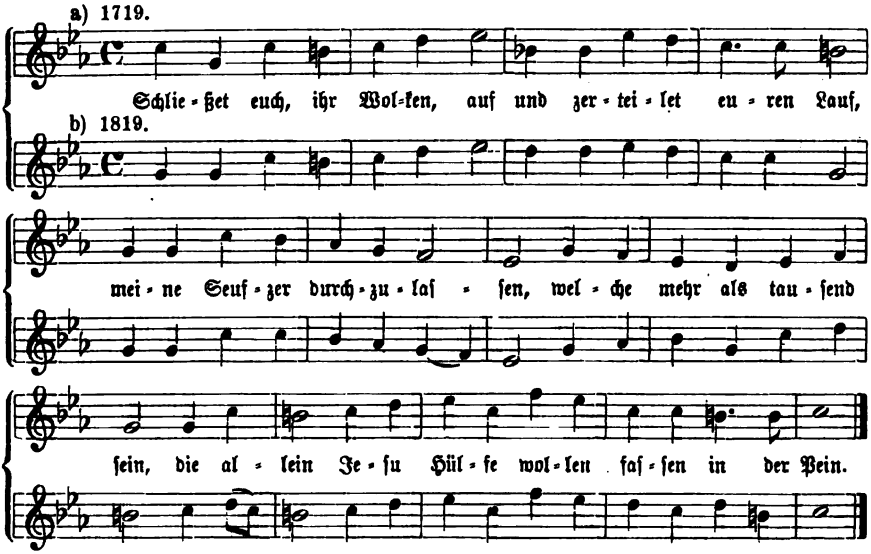
1. „Spiegel der Orgelmacher vñ Organisten allen Stifften vñ kirchē so Orgel haltē oder machē lassen hochnutzlich, durch den hochberumpten vñ künstreichen Meyster Arnolt Schlicken Pfaltzgrauischen Organistē artlich verfaßt. vñ vß Römischer kaißerlicher maiestat sonder löblicher befreyhung vñ begnadūg auffgerichtē vñ außgangē." O. O. u. J. (aber mit Privileg vom 3. April 1511 und von Peter Schöffer in Mainz gedruckt). — Neuer Abdruck in den Monatsh. für Musikgesch. I. 1869. Heft 5. 6. S. 75—114. — 2. „Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vn lauten, ein theil mit zweyen stimen zu zwicken vñ die drit dartzu singē, etlich on gesangk mit dreien, vō Arnolt Schlicken Pfaltzgrauischem

[1]) Um die volle Würdigung und Verwertung der Schrift hat sich Raymund Schlecht ein hochschätzbares Verdienst dadurch erworben, daß er in der Arbeit „Ein Beitrag zur Musikgeschichte aus dem Anfang des 16. Jahrh., nach dem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten von Arnold Schlick." 1511, Monatsh. für Musikgesch. 1870. Nr. 10—12. S. 165—176. 181 bis 188 und 197—207, einen vollständigen Kommentar zu derselben gegeben hat.

Digitized by Google

Churfürſtlichem Organiſte Tabulirt, vñ in den truck in d' vrſprügklichen ſtat der truckerei zu Meintz wie ſie nach volgt verordnet." Am Ende: „Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Vff ſant Mattaeis abent (21. Sept.) Anno M.D.XII. Kl. Quer 4°. 4 Bl. und S. 1—82. — Neue Ausgabe unter Umſetzung in unſre Notenſchrift in den Monatsh. für Muſikgeſch. 1869. I. Heft 7 und 8.

Schließet euch, ihr Wolken, auf, Choral. Als älteſte ihm bekannte Quelle der eigenen Melodie dieſes Troſtliedes eines noch nicht ermittelten Verfaſſers nennt Zahn das „Geſ.-B. v. Barth. Delitzſch 1719. Nr. 173." Allein die zahlreichen und zum Teil ſehr einſchneidenden Varianten, mit denen die Weiſe in den Choralbüchern der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erſcheint, deuten auf ein höheres Alter[1]) derſelben hin. Sie lautet a) in der Zeichnung von 1719, b) in der verbreitetſten neueren Geſtalt bei Schicht 1819:



und iſt aufgenommen bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 211. S. 103; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 498; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 315; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 109. S. 77; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1026. 1027. 1028. S. 445. 446; Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 1073. S. 502; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. II. Nr. 1117. 1118. S. 862. 863 u. a.

[1]) Die Varianten hat Zahn, Melodien III. Nr. 4839. S. 208 209 verzeichnet. — Das Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 1403. S. 1167 bringt das Lied mit „Inc. Aut." bezeichnet und überſchreibt es mit „In eigener Melodey", ohne dieſe jedoch mitzuteilen. Da nun aber bis jetzt eine zweite Melodie des Liedes nicht zum Vorſchein gekommen iſt, ſo darf wohl daraus geſchloſſen werden, daß dort die vorliegende gemeint ſei, die alſo ſchon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts vorhanden geweſen wäre.

Digitized by Google

Schlimbach, Georg Christian Friedrich, war in der Zeit zwischen 1750 bis 1760 zu Ohrdruf im Gothaischen geboren und hat sich dort unter der Leitung des Organisten Bach[1]) auch zum Musiker und Organisten ausgebildet. 1782 wurde er „Kantor und Organist an den sämtlichen lutherischen Stadtkirchen zu Prenzlau," und 1805 siedelte er nach Berlin über, wo er eine Musikschule errichtete. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt.[2]) — 1798 hatte Schlimbach ein von ihm bearbeitetes Handbuch für Kantoren und Organisten in drei Teilen angekündigt; davon erschien dann aber nur der zweite, anregend und mit Sachkenntnis geschriebene Teil über die Orgel unter dem Titel:

„Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst 5 Kupfertafeln und 1 Blatt Noten. 1800. 2te Ausgabe. Leipzig 1825. Breitkopf & Härtel. XXXIV und 284 S. 8°. 3te Ausg. „durchgesehen und vermehrt" von C. F. Becker. Leipzig 1843.[3])

Schmachtenberg, J. P., ein Musiker, der bis jetzt in keinem musikalischen Lexikon genannt worden ist, der aber wahrscheinlich in Elberfeld oder Barmen als Organist gelebt hat. Von ihm finden sich in dem Hofmeisterschen Handbuch der musikalischen Litteratur und in dem Führer durch die Orgellitteratur die folgenden hier anzuführenden Werke als gedruckt verzeichnet:

1. Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch für Jülich, Cleve, Berg und Mark in vierstimmiger Bearbeitung für Orgel. 3te Aufl. herausgegeben von Fr. v. d. Heydt. Soest, Ritter. O. J. gr. 8°. 4te Aufl. Barmen, Klein. — 2. Christliche Gesänge für 1 Sst. mit Pf. Elberfeld, Wilberg-Stiftung. — 3. 11 kurze und leichte drei- und vierst. Sätze zu Orgelvorspielen für Anfänger. Ebendas. 4°. — 4. Kurze und leichte Orgelvorspiele für Anfänger. 2te und 3te Sammlung. Ebendas. — 5. 222 Zwischenspiele zu 30 der gebräuchlichsten Choräle. Ebendas. — 6. 125 Zwischenspiele zu 19 Chorälen. 2te Sammlung. Elberfeld, Schmachtenberg. — 7. 30 dreistimmige Choräle mit den Liederversen. Ebendas. —

---

[1]) Es ist dies wahrscheinlich Johann Andreas Bach, der fünfte Sohn Johann Christoph Bachs, des ältesten Bruders von Joh. Seb. Bach gewesen. Er war 1713 geboren, von 1744 an Organist zu Ohrdruf und starb 1779. Vgl. Musik. Wochenblatt 1870. S. 418. Spitta, Bach I. S. 182.

[2]) Schlimbach darf nicht, wie Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 301. Ausg. 1887. S. 101 thut, mit einem Organisten Joh. Julius Schlümbach zu Windsheim in Franken (Bayern) verwechselt werden. Diesen führt Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 6. 8 u. 167 an und rühmt ihn als einen „fürtrefflichen Organisten, der bey seiner großen Geschicklichkeit wenig aus sich machet." Bei Fétis, Biogr. univ. des Mus. VII. S. 472 ist dieser als Schlumbach angeführt, was noch Mendel-Reißmann, Mus. Konv.-Lex. IX. S. 121 nachgeschrieben hat.

[3]) In Berlin war Schlimbach ein eifriger Mitarbeiter an Joh. Friedr. Reichardts Deutscher Musik. Ztg. 1805—1806. Seine hier gedruckten Aufsätze, worunter eine längere Abhandlung über Kirchenmusik und eine solche über des Abt Vogler Simplifikationssystem, verzeichnet v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 506.

Digitized by Google

Schmahl (oder Schmal),[1]) eine namhafte Orgel- und Instrumentenmacher-Familie des vorigen Jahrhunderts. Als ältester Repräsentant derselben wird Michael Schmahl genannt, der noch dem 17. Jahrhundert angehört. Sein Sohn war Georg Friedrich Schmahl, geboren am 15. November 1700 zu Heilbronn und daselbst von seinem Vater zum Orgelmacher gebildet. 1729 kam er nach Ulm und machte sich hier durch die Reparatur der Münsterorgel, die er 1731 bis 1737 ausführte, einen Namen. Außer verschiedenen andern Reparaturen hat er noch 43 Orgeln neu gebaut. Seine Söhne: Georg Friedrich Schmahl junior und Johann Matthäus Schmahl (geboren 1734, gestorben zu Ulm am 24. November 1793) erlernten ihre Kunst in der Werkstätte des Vaters und führten dessen Geschäft später fort. Beide hatten den Ruf sehr geschickter Orgel- und Instrumentenmacher. Ein Sohn des jüngeren Georg Friedrich, Christoph Friedrich Schmahl, war am 23. September 1787 zu Ulm geboren, etablierte sich hier 1825 und baute neben Orgeln auch Klaviere in Tafel- und Flügelform, die sich eines guten Rufes erfreuten.[2])

Schmahl, Heinrich, seit 1864 Organist an der Hauptkirche zu St. Katharinen in Hamburg, als Nachfolger Johann Heinrich Katterfeldts. Er hat sich namentlich als Kenner des Orgelbaus einen Namen erworben und ist als Ratgeber und Revident bei zahlreichen Reparaturen und Neubauten von Orgeln in Hamburg und dessen Umgebung verwendet worden. Die hiebei gesammelten Erfahrungen hat Schmahl in einer ganzen Reihe von Broschüren niedergelegt, die nicht ohne Interesse und instruktiven Wert sind. 1887 ist er auch als Erfinder mit einer „pneumatischen Kastenlade mit Röhrenpneumatik" hervorgetreten; doch scheint weder die Originalität, noch auch die praktische Verwendbarkeit dieser Erfindung über allen Zweifel erhaben zu sein.[3])

Schmetzer, Georg, war um 1630 zu Augsburg geboren und dort von dem Kantor Kriegsdorfer in der Musik ausgebildet worden. Nachdem er noch „mehrere Höfe, wo Musik blühete" besucht hatte, wurde er 1677 als Nachfolger seines Leh-

[1]) Gerber, Altes Lex. II. S. 434 führt einen „geschickten Klavier-Instrumentenmacher Schmal, gegenwärtig zu Regensburg" an. Neues Lex. IV. S. 80 führt er Georg Friedrich Schmahl und dessen Sohn an und bemerkt: „ob und in wiefern diese den im alten Lex. angeführten Schmal angehen, ist nicht bekannt." — Nach der Angabe Böckelers, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen ꝛc. 1876. S. 71 hat ein „Schmahl in Regensburg 1730 die Orgel der Domkirche zu Ulm" erbaut.

[2]) Vgl. Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lex. Ergänzungsband 1883. S. 415. — Über die Ulmer Orgel vgl. auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 276. 277.

[3]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1877. S. 699. — Schmahls Thätigkeit als Orgelbau-Sachverständiger und als Orgelspieler hat nicht immer volle Anerkennung gefunden. Vgl. „Eine Orgelfehde." Euterpe 1866. Nr. 4. S. 54—57. Armbrust, Die neue Orgel der Petrikirche zu Hamburg. 1885. S. 5. 6 u. 9.

Digitized by Google

rers Kriegsdorfer Kantor und Musikdirektor an der evangelischen St. Annenkirche in Augsburg. Er starb 1694[1]) mit dem Nachruhm eines Mannes, der „in sich Kunst und Wissenschaft mit Feuer und Genie vereinigt habe." — Schmetzer hat außer einem Compendium musicum 1688, in dem er das bekannte Werkchen seines 100 Jahre früher lebenden trefflichen Amtsvorgängers Adam Gumpeltzhaimer (vgl. den Art.) erneuerte, folgende Kirchenkompositionen herausgegeben:

1. Cantiones sacrae von II. III. IV bis IX Stimmen, sowohl für Instrumente als concertierende Singstimmen. Augsburg 1671. Fol. — 2. Sacri Concentus latini partim latino-germanici V. VI. VII. XV. XVI et XVII vocum ac variorum instrumentorum simul concertantium, cum duplici Basso pro Organo. Augustae Vindel. 1689. Fol.[2])

Schmid, Balthasar, Organist an der Hospitalkirche zu Nürnberg, wo er in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts geboren sein mag. Er „fing ums J. 1726 an, seine eigenen, nebst den Werken anderer Meister — z. B. auch Joh. Sebastian und Karl Phil. Em. Bachs — selbst zu radieren und im eigenen Verlag herauszugeben."[3]) 1773 lebte er noch zu Nürnberg, wo ein Sohn von ihm, Johann Michael Schmid, die Notenstecherei und den Verlag weiter betrieb. — Außer einigen Klavierwerken sind von Balthasar Schmid erschienen:

1. Präludium und Fuge C-dur. 1731. — 2. Das folgende Choralbuch: „Nürnbergische alte und neue Kirchenlieder, welche für das Clavir nach ihren gewöhnlichen Melodien mit beziefertem Baß, zum Gebrauch so wol bey öffentlichen Gottesdienst, als auch bey beliebiger Hauß-Andacht in diesen bequemen Format gebracht in Kupfer gestochen und mit Oberherrlicher Genehmhaltung an das Licht gestellt worden von Balthasar Schmid, Organisten in Nürnberg." 1748. qu. 8°. 208 S. mit 169 Melodien mit beziffertem Baß und 8 Blatt Register. — „Zweyte vermehrte Auflage, in Kupfer gestochen und zu haben bey Johann Michael Schmidt in Nürnberg." 1773. qu. 8°. 234 S. mit 186 Chorälen.[4])

Schmid, Bernhard, der ältere,[5]) „Burger vnd Organist" zu Straßburg, war daselbst mindestens um 1520 geboren. Daß er, wie Fétis meint, ein Schüler

---

[1]) Nach Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VII. S. 473, während Gerber, Neues Lex. IV. S. 82 als Todesdatum „1701 oder 1702" hat, eine Angabe, deren Richtigkeit Fétis ausdrücklich bestreitet.

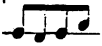
[2]) Auf dem Titel dieses Werks ist der Name des Autors „Schmezer" geschrieben. Vgl. Fétis, a. a. O.

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 436. Spitta, Bach II. S. 718.

[4]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 118. 120. Bei Becker ist der Name das erste Mal „Schmid", das zweite Mal „Schmidt" geschrieben.

[5]) Die Angaben der Musiklexika über die beiden Bernhard Schmid, Vater und Sohn, sind bis zur Gegenwart herab sehr ungenau und verwirrt. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 552 kannte nur den jüngeren, den er Bernhard „Schmidt" schreibt, und sein Tabulaturbuch von 1607. Gerber, Altes Lex. 1792. II. S. 436. 437 wiederholt dies und fügt hinzu, daß

Digitized by Google

Paul Hofhaimers († 1537) war, ist mehr als zweifelhaft. 1560 treffen wir ihn als Organisten an der protestantischen Thomaskirche seiner Vaterstadt und 1564 am Münster, das damals (1561—1681) ebenfalls protestantisch war. 1577 gab er sein Tabulaturbuch heraus; 15 Jahre danach folgte ihm sein Sohn im Organistendienst am Münster, und wird er daher 1592 gestorben, oder doch in den Ruhestand getreten sein. — Schon im Beginne des 16. Jahrhunderts hatte der treffliche Arnold Schlick (vgl. den Art.) in Heidelberg die ersten Grundsteine einer selbständigen Orgelmusik gelegt. Aber nur wenige Spuren hat die geschichtliche Forschung bis jetzt aufzufinden vermocht von Organisten und ihren Werken, in denen auf Schlick weitergebaut und die Brücke geschlagen wäre hinüber zu Samuel Scheidt (vgl. den Art.), dem Begründer der deutschen kirchlichen Orgelkunst. Dagegen traten in der Zeit von 1573—1617 eine Anzahl von Orgeltabulatur-Büchern ans Licht, deren Verfasser — Elias Nik. Ammerbach (vgl. den Art.), unser Bernhard Schmid und sein Sohn (vgl. den Art.), Jakob Paix (vgl. den Art.), Johann Woltz (vgl. den Art.), u. a. — das von Schlick Erreichte wieder vollständig in Frage stellten. Statt daß sie wie dieser versuchten, durch Differenzierung der Stimmen eines Tonstücks und folgerichtig kontrapunktische Führung dieser Stimmen den Ton von innen heraus instrumental zu beleben und so zu einem Stil zu gelangen, wie ihn die Natur des Orgelklanges heischt, nahmen sie einfach die in jener Zeit bräuchlichen Vokalformen auf die Orgel herüber und suchten sie äußerlich durch ganz beliebiges Aufkleben sinn- und geistloser instrumentaler Formeln — und zwar mit Vorliebe und fast ausschließlich nur dieser:  ihrem Instrument anzupassen. Sie nannten dies „kolorieren" und man faßt sie daher unter dem Namen der „Koloristen" zusammen.[1]) Unter ihnen — diesen „handwerksmäßigen Barbaren", wie sie Ambros mit hartem aber treffendem Wort gescholten hat — ist nun unser älterer Bernhard Schmid einer der handwerksmäßigsten, „ein Kolorist vom Scheitel bis zur Sohle, dem das Kolorieren ein rein äußerliches Geschäft, eine bloß galvanische Belebung des jeweiligen Stückes ist, die mit dem innern Organismus des-

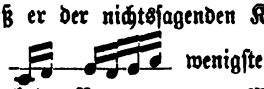
Schmid im Anfang des 17. Jahrh. Organist zu Straßburg gewesen sei; im Neuen Lex. IV. S. 84 führt er eine „viel frühere Ausgabe" des Tabulaturbuchs (1577) an. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VII. S. 473 unterscheidet zwar, unter Berufung auf Lobstein, Beiträge zur Gesch. der Musik im Elsaß und besonders in Straßburg. 1840. S. 59, einen Bernhard Schmid den älteren und jüngeren, kennzeichnet auch die beiden Tabulaturbücher von 1577 und 1607 richtig als zwei verschiedene Werke, schreibt aber trotzdem beide dem älteren Schmid zu. Den Angaben Fétis' folgen noch Mendel-Reißmann, Musik. Lex. IX. 1878. S. 124 und Riemann, Musik. Lexikon. Ausg. 1887. S. 881. Diese Verwirrung hat zuerst Dr. Im. Faißt, Monatsh. für Musikgesch. VI. 1874, S. 26 u. 27, und dann Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. 1884. S. 121—126 und S. 130—132 gelöst. Ihnen folgen wir hier.

[1]) Vgl. über die „Koloristen" den wertvollen Aufsatz Ritters in der Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 38—40. S. 297—299. 305—307. 313—316, sowie dessen „Zur Gesch. des Orgelspiels." 1884. I. S. 111—139.

Digitized by Google

ſelben ganz und gar nichts zu thun hat." Sein Tabulaturbuch, das für uns übrigens darum noch eine beſondere Wichtigkeit hat, weil es die bis jetzt älteſte Quelle der Melodie „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" (vgl. den Art.) iſt,[1]) hat den Titel:

Zwey bücher Einer Newen Künſtlichen Tabulatur auff Orgel vnd Inſtrument. Deren das Erſte außerleſene Moteten vnd Stuck zu ſechs, fünff vnd vier Stimmen, auß den Kunſtreicheſten vnd weit berümbteſten Musicis vnd Componiſten dieſer vnſer Zeit abgeſetzt. Das Ander Allerley ſchöne Teutſche, Italieniſche, Frantzöſiſche, Geiſtliche vnd weltliche Lieder, mit fünff vnd vier Stimmen, Passamezzo, Galliardo vnd Täntze in ſich begreifft. Alles inn ein richtige bequemliche vnd artliche ordnung, deren dergleichen vormals nie im Truck ausgangen, Allen Organiſten vnd angehenden Inſtrumentiſten zu nutz, vnd der hochlöblichen Kunſt zu Ehren, auffs Neue zuſamen gebracht, colloriret vnd vberſehen durch Bernhard Schmid, Burger vnd Organiſten zu Straßburg. Gedruckt zu Straßburg, bey Bernhart Jobin. M.D.L.XX.vij." 96 Blätter in Fol.[2])

Schmid, Bernhard, der jüngere, der Sohn des vorigen, hat vierzig Jahre nach dem des Vaters ebenfalls ein Orgeltabulatur-Buch herausgegeben. Er wird wohl ein Schüler ſeines Vaters geweſen ſein und folgte dieſem, jedenfalls noch jung (er muß um 1545 geboren ſein) 1564 im Organiſtenamt an der Thomaskirche und 28 Jahre ſpäter 1592 auch in der Stelle am Münſter zu Straßburg. In ſeinem 1607 erſchienenen Tabulaturbuch zeigt er ſich „unter dem Einfluß der italieniſchen Toccate in den Formen der Koloratur vorgeſchritten. Größere Beweglichkeit und etwas mehr Gewandtheit iſt vorhanden. Doch fehlt es auch bei ihm nicht an Satzfehlern und orgelwidrigen Stellen; nicht minder zeigt er ſich noch unbeholfen in dem Gebrauche von durchgehenden Noten, beſonders beim Einſetzen einer Figur: im ganzen jedoch hat er verſtanden, ſeine Gänge leichter und fließender zu geſtalten" (Ritter). Von eigentlich Orgelmäßigem — Benutzung des Pedals, der verſchieden regiſtrierten Manuale — weiß er ſo wenig als die andern Koriſten, auch den Choral berückſichtigt er nicht. So beſteht ſeine Beſonderheit unter den Koriſten im weſentlichen nur darin, daß er ſich wenigſtens imitatoriſcher Stimmeneinſätze befleißigt und daß er der nichtsſagenden Koriſtenfigur durch das Vorſetzen zweier Noten:  wenigſtens „eine beſtimmte Richtung gegeben, und damit den Zweck der Bewegung: das Weiterkommen, erreicht hat." Sein Werk iſt:

[1]) Weber, Das neue G.-B. für die ev.-ref. Kirche der deutſchen Schweiz ꝛc. 1891. S. 34 frägt mit Bezug auf die Melodie: „Hat Schmid ſie geſchaffen oder nur mit einem Orgelſatz verſehen?" Man wird den erſten Teil der Frage kaum mit Ja beantworten können, da der Satz, den Schmid koloriert hat, lange traditionell mit der Melodie fortgepflanzt wurde, alſo wohl auch von Schmid bereits vorgefunden worden iſt.

[2]) Eine Beſchreibung des Buches brachte ſchon P. J. de la Salette, Considerations sur les divers Systèmes de Musique. Paris 1810. II. S. 82, dann Becker, Hausmuſik. 1840. S. 27. 28. Vgl. auch Ritter, a. a. O. I. S. 121—126.

Digitized by Google

Tabulatur-Buch Von Allerhand außerlesenen, Schönen, Lieblichen Präludijs, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien vnnd Fugen von 4, 5 vnd 6 Stimmen: deßgleichen künstlichen Passomezzen vnd Gagliarden. So von den berühmbtesten vnd besten Komponisten vnd Organisten, Deutsch vnd Welscher Landen Komponiert worden. Auff Orgeln vnd Instrumenten zu gebrauchen, allen Liebhabern instrumentalischer Music, auch dieser Lieblichen vnd Rühmlichen Kunst zu sonderer Zierd, Ehre vnd Beförderung auffs New zusammengetragen, Koloriert, in die Hand accomodiert, zugericht vnd aufgesetzt, Durch Bernhard Schmiden, Burgern vnd Organisten. Im Münster zu Straßburg, Mit Römischer Key. May. Freyheit. Straßburg. In Verlegung Lazari Zetzners Buchhändlers. M.D.C.VII. — 90 Stücke in 4 Abtheilungen enthaltend.[1])

Schmid, Georg David, Präceptor und Musikdirektor am Pädagogium der ehmals freien Reichsstadt Eßlingen, wo er 1792 im Alter von 83 Jahren starb. Justin Heinr. Knecht, der von 1768—1771 sein Schüler war, fand in ihm „einen Mann, dem er sehr vieles im Orgelspiel ablernen konnte, denn derselbe spielte die Orgel noch in seinem Alter außer der Gründlichkeit auch mit Eifer und oft mit Begeisterung.“[2]) Von Schmid ist im Mskr. von 1754 noch vorhanden: „Eßlingisches Schlag-Gesang- und Notenbuch,“ das die Quelle der württemb. Melodie zu „Ruhe ist das beste Gut“ (vgl. den Art.) ist.[3])

Schmid, Hieronymus Wilhelm, ein Nürnberger Geistlicher, welcher am 2. Juli 1685 zu Odensoos geboren wurde und seine Studien nachmals an den Universitäten zu Altdorf und Wittenberg gemacht hat. Auf einer Reise nach Königsberg fiel er Werbern in die Hände und mußte zwei Jahre lang an der russischen Grenze unfreiwillig Kriegsdienste thun. Nach seiner Rückkehr nach Nürnberg wurde er hier 1714 Pfarrer an St. Helena und 1717 am neuen Spital, in welcher Stelle er am 28. Februar 1735 starb. Er ist hier anzuführen, weil ihm die Autorschaft der umfänglichen und gelehrten Vorrede „Vom Ursprunge, Alterthum und sondern Merkwürdigkeiten des Chorals“ in C. H. Dretzels Choralbuch 1731 zugeschrieben wird.[4])

---

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels 1884. I. S. 130—132.

[2]) Vgl. Knechts Biographie von H. . . im IIten Band seines Choralbuchs 1816. S. 443. Gerber, Altes Lex. I. S. 737. Neues Lex. IV. S. 82. 83.

[3]) Nach Sittard, Zur Gesch. der Musik ꝛc. am Württ. Hofe. I. 1890. S. 314 war ein „Präceptor Schmid“ von 1723—1729, in welchem Jahr er starb, Direktor der Kirchenmusik an der Stiftskirche zu Stuttgart.

[4]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 83. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VII. S. 474. Mendel-Reißmann, Musik. Konvers.-Lex. IX. S. 124 u. a. — Nach der betreffenden Vorrede ist aber diese Annahme kaum richtig. In derselben ist fürs erste Schmids Name nirgends genannt und ebensowenig seine Verfasserschaft durch irgend eine Spur angedeutet. Unterzeichnet ist die Vorrede „Nürnberg d. 3. Apr. 1731. Der Autor.“ Dieser Autor aber redet ganz durch immer in der ersten Person: z. B. „ich werde Bericht erteilen I. von des Chorals Nahmen und Ursprung, II. von der Choralmusic ꝛc.“ — und daß dieser „ich“ niemand anders

Digitized by Google

Schmidlin, Johannes, ein Zürcherischer Pfarrer des vorigen Jahrhunderts, der durch seine geistlichen Liederbücher einen bedeutenden Einfluß auf den Volksgesang seiner Heimat, und damit zugleich auch auf den Kirchengesang geübt hat. Angeregt durch den deutschen Pietismus und nach dem Muster von dessen bedeutendstem und einflußreichstem Gesangbuch, dem Freylinghausenschen, waren in der deutschen Schweiz schon vor Schmidlin mehrere geistliche Liederbücher erschienen, die ausgesprochenermaßen darauf abzielten, die Alleinherrschaft des Lobwasserschen Psalters und der alten Genfer Psalmmelodien zu brechen, und dadurch den geistlichen Gesang der schweizerischen reformierten Kirche aus dem Banne der Erstarrung zu lösen, in den er durch jene Alleinherrschaft geraten war. Schon 1682 erschien erstmals die „Geistliche Seelenmusik" des St. Gallischen Gymnasialrektors Christian Huber, ein Buch, das „mehr als ein Jahrhundert lang in Haus und Schule Freude und Lust an guten deutschen Weisen erhalten hat."[1]) Dann folgte 1723 das „Neue Gesangbuch" des Züricher Stadtzinkenisten Joh. Ludwig Steiner, das allerdings nur wenig Eingang fand, und das „Musikalische Halleluja" des zürcherischen V. D. M. und Kantors Hans Kaspar Bachofen (1727 erstmals erschienen), das so allgemeinen Erfolg hatte, daß es in einer Reihe von Auflagen bis 1803 gedruckt werden mußte und fast bis in unsre Zeit herein im Gebrauch stand. An Bachofen schloß sich Schmidlin mit seinem „Singenden und spielenden Vergnügen reiner Andacht" 1752 an; und wenn er auch den vollen Erfolg seines Vorgängers nicht mehr zu erreichen vermochte, so erschienen doch auch von seinem Buch bis 1792 noch fünf Auflagen. Steiner, Bachofen und Schmidlin erfanden alle Melodien ihrer dicken Bücher selbst, also jeder mehrere hundert neuer Weisen. Daß bei solchen Quantitäten die Qualität der einzelnen Weise notwendig herabgedrückt werden mußte, das hatten schon früher die Gesangbücher von Sohren, Freylinghausen u. a. evident gezeigt; das konnte auch bei unsern Schweizern nicht anders sein. Bei ihnen kommt dann überdies noch die Tendenz hinzu, den alten Psalmmelodien in ihrer herben Strenge Weisen eingänglicheren, leichteren Charakters entgegenzustellen. So kamen namentlich Bachofen und Schmidlin zu einer Art der Melodiebildung, die des tieferen und edleren musikalischen Inhalts durchaus entbehrt und dagegen in ihrer endlosen Verschnörkelung ein Stück Zopf und Manier an sich trägt, das diese Melodien, so wie sie sind, für uns vollständig ungenießbar macht. Jedenfalls reicht

---

als Dretzel selbst ist, geht aus einer andern Stelle der Vorrede evident genug hervor. Er sagt nämlich hinsichtlich der von ihm für sein Buch neu erfundenen Melodien: „8. waren in einigen Gesang-Büchern viele Lieder gar mit keinen Melodien versehen, und habe ich bey angewandter vieler Mühe und Nachfrage auch nicht einmahl einer habhaft werden können, mir dannenhero die Freyheit genommen, dazu selbst eine zu componieren, . . . bey solchen ermangelnd- und von mir ersetzten Melodien stehet mein Nahme C. H. D."

[1]) Vgl. E. Götzinger, Litteraturbeiträge aus St. Gallen. 1870. Allg. musik. Ztg. 1871. Nr. 7. S. 104.

Digitized by Google

keine derselben an die specifische musikalische Schwere der alten Psalmmelodien oder des älteren deutschen Chorals und nicht einmal an die besseren Halleschen Weisen hinan, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß aus dem Ballaste der Schnörkel und Verzierungen derselben manche einfach-liebliche Weise sich herausschälen ließe. Aus Schmidlins Hauptwerk ist denn auch keine einzige Melodie in den Kirchengesang übergegangen, wohl aber vier solcher, die noch jetzt fortleben und die wir deshalb unten zu verzeichnen haben werden, aus andern seiner Gesangbüchlein. — Johann Schmidlin war am 22. Mai 1722 als der Sohn eines Jakob Schmidlin, „Schiffmeisters am untern Wasser", zu Zürich geboren. Er wurde 1736 Alumnus der Karolinischen Schule (des Gymnasiums) seiner Vaterstadt und erhielt daneben vom 13. Jahr an auch seine musikalische Ausbildung im Zürcherischen „Musikkollegium". Später studierte er Theologie und wurde 1743 in den Synodalverband der Zürcherischen Geistlichkeit aufgenommen. Von 1744—1754 wirkte er sodann als Vikar des Dekans Uzinger zu Dietlikon, und hier in ländlicher Muße entstand sein vorgenanntes Hauptwerk. 1754 wurde er als Pfarrer nach Wetzikon und Seegreben gewählt, und trat später noch als Dekan an die Spitze des dortigen Kapitels. Nach achtzehnjähriger treuer und gesegneter Amtsführung starb er zu Wetzikon am 5. November 1772 im 50. Jahr seines Alters als der letzte seines Geschlechts. — Von Schmidlins geistlichen Gesangswerken haben wir die folgenden hier anzuführen:

1. Singendes und spielendes Vergnügen reiner Andacht, oder geistreiche Gesänge nach der Wahl des Besten gesammlet, zur Erweckung des innern Christenthums eingerichtet und mit musicalischen Compositionen begleitet ꝛc. Zürich, bey David Bürkli. 8°. 1. Aufl. 1752. 203 mehrst. Lieder, 134 „Soli" mit Begl. 2. Aufl. 1758. 3. Aufl. 1767. 259 mehrst. Lieder, 214 „Soli". 4. Aufl. 1777. 5. Aufl. 1792. 4 Bl. Vorbericht; 934 S. 8°; 4 Bl. Register; 259 mehrst. Lieder, 214 „Soli". — 2. Geistliche Lieder als Anhang zum singenden und spielenden Vergnügen reiner Andacht ꝛc. Ebendas. 1757. 8°. — 3. Musicalisch-wochentliche Vergnügungen, bestehend in geistlichen Gedichten zu zwey Cant-Stimmen und einem Generalbaß mit untermengten Soli. Ebendas. 3 Jahrg. oder Bde. 4°. 1758—1760. — 4. Hymnus oder Lobgesang auf die Allmacht, Weißheit und Güte Gottes ꝛc. durchaus in Music gebracht ꝛc. Ebendas. 1761. 4°. — 5. Gellerts geistliche Oden und Lieder in Music gesetzt ꝛc. Ebendas. 1761. 4°. — 6. Ein Hundert geistliche Lieder, zur Erweckung und Stärkung des innern und thätigen Christenthums, mit angenehmen und leichten Melodien zum Nutzen der Anfänger herausgegeben. Ebendas. 1764. 4°. — 7. Cramers geistliche Oden und Lieder für eine Singst. mit Begl. ꝛc. Ebendas. 1767. 4°. — 8. Geistliche Lieder mit Choralmelodien zum allgemeinen Gebrauch. 1767. 93 S. 8° mit 34 Liedern. 3. Aufl. 1772. 98 S. mit 43 Liedern. 5. Aufl. 1788. 12. Aufl. 1827. — 9. Schweizer-Lieder des HE. Pfarrers Lavater in Music gesetzt ꝛc. Zürich, Bürkli. 1770 (Vorr. 1769). 4°. Aufl. von 1775, 1785, 1796 ꝛc. (hier die Mel. „Auf

Digitized by Google

freies Volk", jetzt zu „Geh aus, mein Herz, und ſuche Freud" verwendet). — 10. Die Pſalmen Davids, durch Ambroſius Lobwaſſer in deutſche Verſe gebracht, durch Claudius Goudimel nach damahliger Art in Muſic ingeſetzt. Nunmehro aber mit Beybehaltung dieſer Melodien mit vielem Fleiß nach dero heutigen Setz- und Singart zu vier Stimmen eingerichtet ꝛc. Ebendaſ. 1773. 8°. — Die in den kirchlichen Gebrauch übergegangenen vier Melodien Schmidlins aus Nr. 5. 8 und 9 der vorſtehend verzeichneten Werke ſind: 1. „Gott iſt mein Lied", C-dur: c g g e, 1761 (vgl. den Art.). 2. Laſſet uns zum Heiland gehen", B-dur: f b a b c d d c 1767 (vgl. den Art.). 3. „Schwingt, heilige Gedanken", C-dur: c c c g c h h, 1767 (vgl. den Art.). 4. „Geh aus, mein Herz, und ſuche Freud" (urſpr. „Auf, freies Volk, verſammle dich"), B-dur: f d f b a b c d, 1769 (vgl. den Art.).

Schmidt, Johann Chriſtoph,[1]) Kapellmeiſter in Dresden, war 1664 zu Hohenſtein geboren. Bereits 1676 finden wir ihn als Sänger und Inſtrumentaliſten in der Dresdner Kapelle, in der ihm 1687 zugleich der Unterricht der Kapellknaben übertragen wurde. Seine weitere muſikaliſche Ausbildung erlangte er unter der Leitung Chriſtoph Bernhards, dem der Kurfürſt Georg III. 400 Thlr. für ſeine Mühe bezahlte. 1694 ließ der Kurfürſt Georg IV. Schmidt auch noch eine Bildungsreiſe nach Italien machen; gleichwohl wurde er kein ſonderlicher Komponiſt, da er — wie Joh. Adam Hiller ſagt — zwar ſeinen Kontrapunkt gründlich verſtand, aber ein trockener und unfruchtbarer Kopf war. Beſſere Erfolge erzielte er jedoch als Lehrer, wie ſolche Schüler wie C. H. Graun, Chr. G. Schröter u. a. beweiſen. Unter dem 31. März 1696 wurde Schmidt auf Strungks Empfehlung hin Vicekapellmeiſter und Kammerorganiſt, und 1697 als Nachfolger Strungks Kapellmeiſter. Nachdem er 1717 auch noch den Titel eines Oberkapellmeiſters erhalten hatte, ſtarb er zu Dresden am 13. April 1728.[2]) Seine Kirchenkompoſitionen beſtehend aus Meſſen, Kantaten und Motetten ſind nicht gedruckt worden.[3])

Schmidt, Mag. Johann Michael, der Verfaſſer eines Buches „Musico-Theologia, oder Erbauliche Anwendung Muſikaliſcher Wahrheiten" (Baireuth und Hof 1754. 312 S. 8°), das ſeiner Zeit mit großem Beifall aufgenommen worden

---

[1]) Den Vornamen „Chriſtoph" giebt Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 553, und Gerber, Neues Lex. IV. S. 87. Fürſtenau, Zur Geſch. der Muſik ꝛc. in Dresden II. S. 13 nennt ihn „Johann Chriſtian", dagegen I. S. 264 ebenfalls „Johann Chriſtoph".

[2]) Vgl. Walther, a. a. O. — Bei Mattheſon, Critica musica. 1722. S. 266 iſt ein Brief von Schmidt mitgeteilt, in dem er ſich nicht eben glücklich in den Streit mit Buttſtedt wegen der Solmiſation gemiſcht hat.

[3]) Man findet ſie verzeichnet bei Gerber, Neues Lex. IV. S. 87. Inſtrumentalkompoſitionen (8 Suiten oder Ouvertüren), die in Dresden noch vorhanden ſind, führt Fürſtenau, a. a. O. II. S. 15 an.

Digitized by Google

ist.[1]) Er war 1728 zu Meiningen geboren und studierte vom 12. Mai 1749 an zu Leipzig, wo er Seb. Bach und seine Musik kennen und bewundern lernte.[2]) Später wurde er Rektor zu Marktbreit in Franken und Adjunkt des dortigen Ministeriums. Er starb 1799 zu Marktbreit.[3])

Schmidt, Johann Philipp Samuel, Hofrat und Expedient bei der Seehandlung zu Berlin, war einst auch auf musikalischem Gebiet als Komponist, Bearbeiter von Klavierauszügen und musikalischer Berichterstatter vielseitig und eifrig thätig. Hier ist er anzuführen, weil er auch verschiedene geistliche Musikstücke, Kantaten, Messen, Motetten u. s. w. geschrieben hat. Schmidt war am 8. September 1779 zu Königsberg in Preußen geboren und erhielt, obwohl er zum Studium der Rechts- und Kameralwissenschaften bestimmt war, von Jugend auf auch Musikunterricht von mehreren Kantoren und Organisten (Schulz, Halter, Richter, Schönebeck) seiner Vaterstadt. Auf einer Bildungsreise, die er von 1798—1800 machte, lernte er Joh. Abr. Peter Schulz in Stettin, Joseph Haydn in Wien kennen, und erhielt Unterricht von Naumann in Dresden. Nur die Einsprache seiner Eltern hielt ihn ab, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen, und so trat er 1801 zu Berlin in den Staatsdienst, in dem er 1811 eine bleibende Anstellung bei dem Institute der Seehandlung erhielt und 1819 mit dem Titel eines Hofrats geehrt wurde. Neben seiner amtlichen Thätigkeit, die ihn wohl nicht sehr in Anspruch genommen hat, setzte er auch die musikalische in rührigster Weise fort. Er schrieb 12 Opern und Singspiele, zahlreiche geistliche Chorwerke für die Singakademie, deren eifriges Mitglied er von 1804 an war, bearbeitete nicht weniger als 38 Klavierauszüge größerer Musikwerke, gab viele Lieder und Gesänge für eine und mehrere Singstimmen heraus, und diente während 30 Jahren der Spenerschen Zeitung als musikalischer Berichterstatter. Am 9. Mai 1853 starb er zu Berlin. — Als Musiker ist Schmidt, ganz ähnlich seinem Königsberger Landsmann und älteren Zeitgenossen Joh. Friedrich Reichardt, halb Dilettant und halb Künstler, halb Komponist und halb Doktrinär gewesen und hat daher Kompositionen von bleibendem Werte nicht schaffen können. Von seinen sogenannten „Kirchenstücken" sind die größeren (Messen, Motetten, Kantaten) Manuskript geblieben und befinden sich in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin;[4]) an gedruckten haben wir nur die folgenden anzuführen:

[1]) Vgl. Marpurg, Historisch-kritische Beyträge. I. S. 346 ff. Von dem Organisten Lustig in Gröningen wurde es 1757 ins Holländische übersetzt. Vgl. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 144, der übrigens den Verfasser irrtümlich zum „Magister in Naumburg a. d. Saale" macht.

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 740, der da meint, Schmidt werde die Kantate „Phöbus und Pan" als Student in Leipzig mitgesungen haben.

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 437. Neues Lex. IV. S. 87.

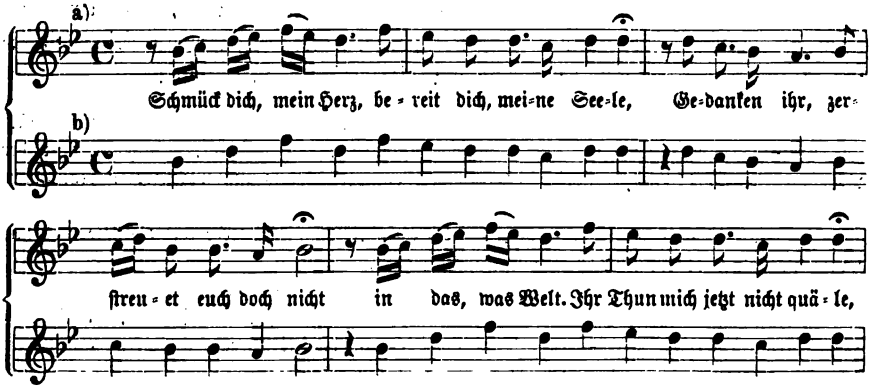
[4]) Ein vollständiges Verzeichnis der Kompositionen Schmidts hat v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins 1861. S. 511—513 mitgeteilt. Doch ist dasselbe gerade in Bezug auf die in der Sanderschen Sammlung gedruckten Stücke ungenau.

Digitized by Google

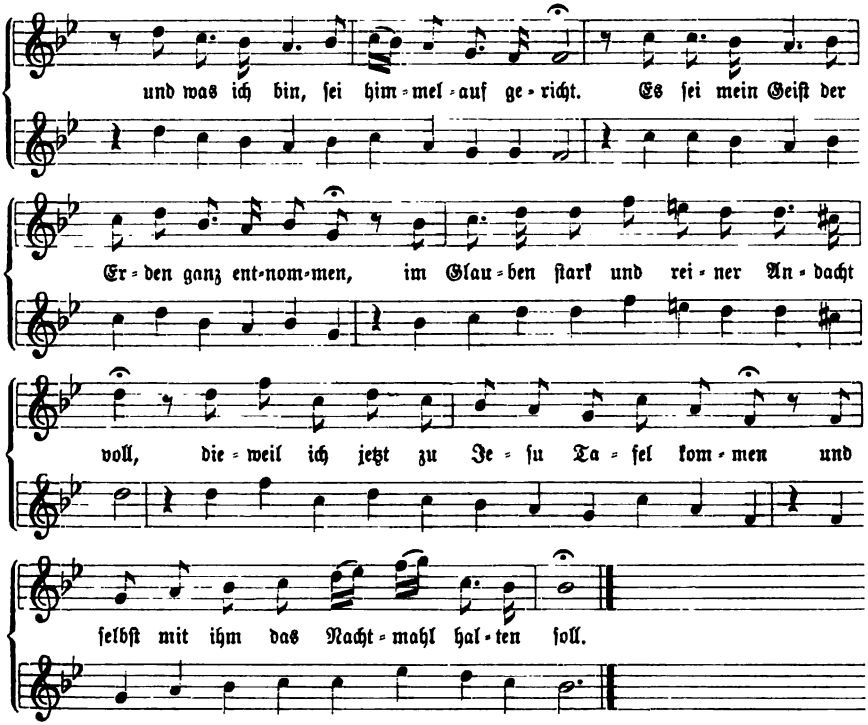
bei Sander, Heilige Cäcilia. 1818. I. Nr. 74. S. 71 „Vater, also leb ich wieder;“ Nr. 76. S. 72—75 „Vater, der mit Licht und Gnade“ (beide in Liedform, sogen. vierst. „Arien“); dann in größerer Motettenform: daſ. II. Nr. 17. S. 40—43 „Alles, was Odem hat“; Nr. 12. S. 30—33 „Dich preist, Allmächtiger“ III. Nr. IV. 1. S. 89—92 „Ehre sei Gott in der Höhe“; Nr. IV. 8. S. 128 bis 131 „Der Herr ist erhöhet“.

Schmittbauer, Ludwig Joseph, war als der Sohn des Kapellmeisters Joseph Aloys Schmittbauer 1755 zu Rastatt geboren. Später wirkte er als Pfarrer in den badischen Dörfern Dundenheim und Daxlanden, und zuletzt lebte er als Emeritus zu Karlsruhe, wo er 1829 im Alter von 74 Jahren starb. Er ist der Komponist einer Melodie zu „Auferstehn, ja auferstehn wirst du“ (vgl. den Art.), welche im Baden-Durlachschen Choralbuch von 1787. Anhang S. 109 zuerst erschien, von da in verschiedene neuere Choralbücher überging und in der Badischen Landeskirche seitdem kirchliche Geltung hat. Sonst gab er noch heraus: „30 neue Vor- und Nachspiele für Orgel.“ Karlsruhe, Braun. O. J.

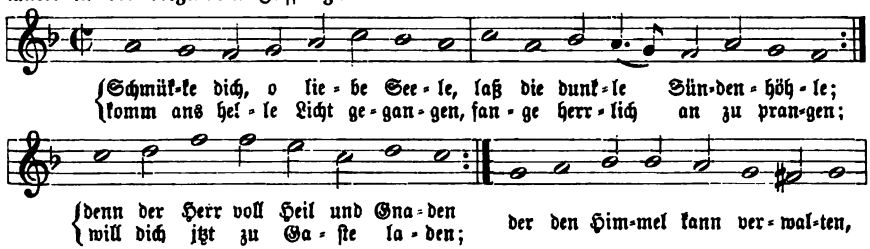
Schmück dich, mein Herz, bereit dich, meine Seele, Choral. Zu diesem Abendmahlslied eines unbekannten Verfassers (seit 1718 bekannt), das ehmals in Nürnberg gesungen wurde und auch jetzt noch in kirchlichem Gebrauch ist (z. B. Merseburger G.-B. Nr. 473), brachte zuerst Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 329 eine eigene Melodie in Arienform von unbekannter Herkunft. Diese Weise erhielt bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 194 die choralmäßige Stilisierung, in der sie sich bis zur Gegenwart erhalten hat. Wir geben sie unter a) in der originalen Form aus Dretzel, und unter b) in der jetzt gängbaren, wie sie z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtrag Nr. 418. S. 152; derſ. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 344. S. 165, und im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 286. S. 250 (hier zu „O selig Haus, wo man dich aufgenommen“ von Spitta verwendet) sich findet.



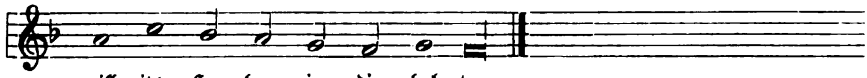
Digitized by Google



Schmücke dich, o liebe Seele, Choral. Johann Franck hat ſein Lied von der „Vorbereitung zum heiligen Abendmahl", das zuſammen mit der eigenen Melodie von Johann Crüger einer unſrer herrlichſten und weihevollſten Abendmahlsgeſänge iſt, in der endgiltigen Sammlung ſeiner geiſtlichen Lieder, dem „Geiſtlichen Sion". Guben 1674. S. 43 mitgeteilt. Allein es muß dasſelbe ſchon vor 1649 vorhanden geweſen ſein. Zwar hat Crüger in den „Geiſtlichen Kirchenmelodien". 1649. Nr. 103, der älteſten Quelle der Melodie, nur die erſte Liedſtrophe untergelegt, allein ſeine Weiſe atmet ſo ſehr die innerſte Stimmung des ganzen Liedes, daß er ſie unmöglich hätte ſchaffen können, wenn ihm dies nicht ganz vorgelegen, und er ſich nicht ganz in dasſelbe verſenkt hätte. Die Melodie lautet in der originalen Faſſung:



Digitized by Google



und erscheint in der genannten Quelle, gleich allen Melodien dieses Chorbuches, noch anonym, was manche Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, wie z. B. die Frankf. Praxis piet. mel. 1668. 1680. Nr. 397. S. 498, das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 703. S. 761. 762 und das Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 967. S. 579. 1695. S. 801 festgehalten haben. Durch die Chiffer „J. Cr." oder „JC." urkundlich als Crügers Eigentum beglaubigt wird sie dann im Berl. G.-B. von Runge 1653. Nr. 199. S. 310 und in der Berl. Praxis piet. mel. 1653. 1656. Nr. 267. S. 554 bis 1702. Nr. 386. S. 671, ebenso bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 465. S. 611, der übrigens in der zweiten Zeile ihre Tonfolge bereits geändert hatte, ohne jedoch glücklicherweise in der Folgezeit irgend welche Nachfolge zu finden. Während Lied und Weise sich anfänglich „nicht eben rasch verbreitet" haben, sind sie jetzt längst ökumenisch in der deutschen evangelischen Kirche.[1]) — Seb. Bach hat über das Lied und seine Melodie die gleichnamige Choralkantate zum zweiten Sonntag nach Trinitatis geschaffen, Ausg. der Bach-Gesellsch. Jahrg. XXXV. Nr. 180. Von Tonsätzen über die Melodie, welche den Kirchenchören neuerdings zugänglich gemacht worden sind, nennen wir: den Originalsatz Crügers von 1649, bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. Beisp. Nr. 54. S. 63; dann den daraus abgeleiteten Satz bei Langbecker, Crügers Choral-Mel. I. 1835. S. 54. 55, Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 204. S. 314. 315 und in meinem Ch.-B. II. 1889. Nr. 201. S. 20; ferner Bachs Schlußchoral zur letzten Strophe „Jesu, wahres Brot des Lebens" aus der genannten Kantate, in den „Choralgesängen". Ausg. 1832. Nr. 22. S. 17 (in Es-dur gesetzt). Ausg. Erk. I. Nr. 112. S. 74 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 203. S. 21, endlich den Satz Georg Friedr. Händels in seiner Johannespassion von 1716, bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 55. S. 48. 49 mit der Instrumentalbegleitung,[2]) ohne dieselbe in meinem Ch.-B. II. Nr. 202. S. 20. 21. — Noch ist hier des berühmten Orgelchorals über unsre Melodie von Seb. Bach zu gedenken, eines „Seelengemäldes von feierlich gedämpfter, himmlischer Wonne und fremdartigem, rätselhaftem Zauber," das von Männern, wie Mendelssohn und Schumann über alles hoch gehalten wurde und auch viele andere „Bachkenner längst beschäftigt" hat.[3])

---

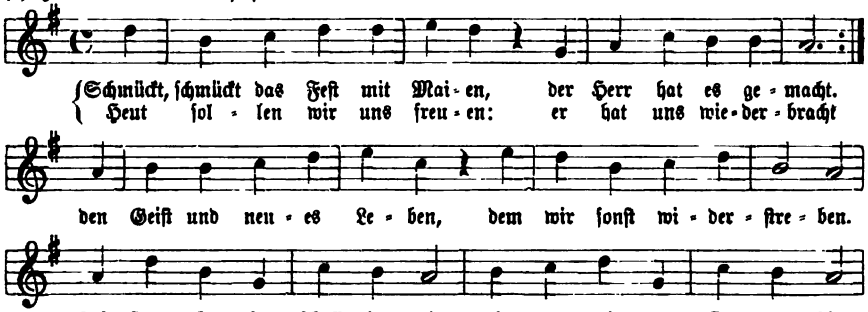
[1]) Eine zweite Melodie, die König, Harm. Liederschatz 1738. S. 195 verzeichnet hat, vermochte natürlich unsrer Crügerschen Weise gegenüber nicht aufzukommen.

[2]) Ebenso, aber mit Weglassung der Ritornelle des Orchesters abgedruckt bei Grove, Dict. of Music. II. S. 541.

[3]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 607. Hier und Euterpe 1880. S. 11 sind die schönen Worte Rob. Schumanns, Gesammelte Schriften I. S. 219 angeführt: „da spieltest du,

Digitized by Google

Schmückt, schmückt das Fest mit Maien, Choral. Dies Pfingstlied eines noch nicht näher bekannten, wahrscheinlich Nürnbergischen Dichters, Mag. Georg Schirmer, ist zuerst als Text einer Kirchenmusik von Andreas Hammerschmidt benützt worden; es eignet sich seines eigentümlichen Strophenbaues wegen jedenfalls auch besser hiezu, denn als Gemeindegesang. Der Satz Hammerschmidts ist in dessen „Fest- Bus- und Dankliedern". 1658. Nr. XXV zuerst gedruckt erschienen.[1]) — Bei seiner Aufnahme in das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 276. S. 311—313[2]) erhielt das Lied eine weitere eigene Melodie, die dort mit „P. H." bezeichnet, also von dem Nürnberger Organisten Paul Heinlein erfunden ist. Sie ist arienmäßig und wenig für den Gemeindegesang geeignet, in den sie denn auch keinen Eingang gefunden hat, so daß es überflüssig erscheint, sie hier mitzuteilen. — Eine dritte eigene Melodie erscheint in Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 104; sie lautet:

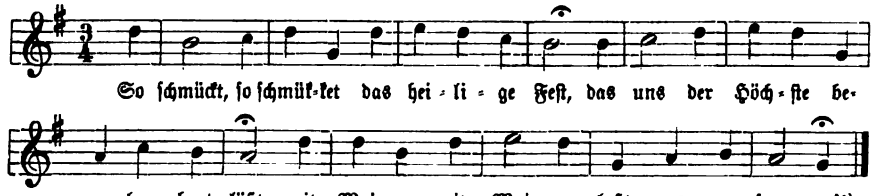


Felix Meritis (Mendelssohn), . . . einen seiner variierten Choräle vor: der Text hieß „Schmücke dich, o meine Seele", um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen." Ich schwieg dazu und ging . . . auf den Gottesacker und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte." — Mendelssohn, Reisebriefe 1861. S. 277. 278 schreibt unterm 6. Okt. 1831 aus München: „Hier habe ich die Register gefunden, mit denen man Seb. Bachs „Schmücke dich, o liebe Seele" spielen muß. Es ist, als wären sie dazu gemacht, und klingt so rührend, daß es mich allemal wieder durchschauert, wenn ich es anfange. Zu den gehenden Stimmen habe ich eine Flöte 8', und eine ganz sanfte 4', die nun immer über dem Choral schwebt. Aber zum Choral ist ein Klavier da, das lauter Zungenstimmen hat, und da nehme ich denn eine sanfte Hoboe, ein Clairon, sehr leise, 4', und eine Viola. Das zieht den Choral so still und durchdringend, als wären es ferne Menschenstimmen, die ihn aus Herzensgrund singen." — Das ist zugleich eine Registrierungsanweisung für den Bachschen Choral von einem Meister.

[1]) Neu gedruckt findet man das Hammerschmidtsche Stück jetzt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. Beisp. Nr. 120. S. 127—129 unter dem veränderten Anfang „Schmücket das Fest mit Mayen."

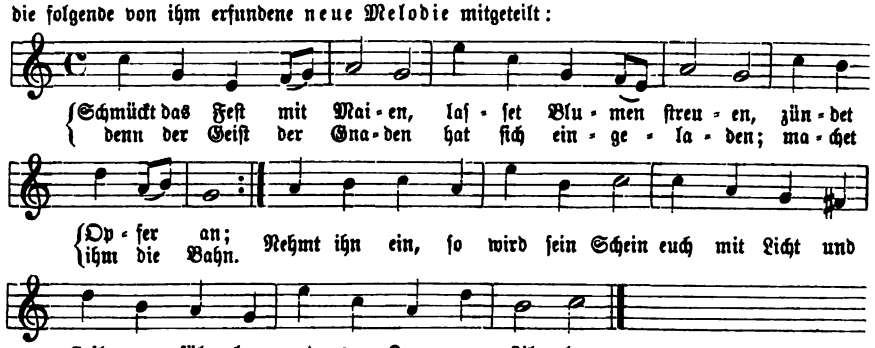
[2]) Sonst steht das Lied nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 239 nur noch im „Königsb. G.-B. 1702. S. 329 und 1752. S. 245."

Digitized by Google



Schmügel, Johann Chriſtoph, der Komponiſt einiger Choralmelodien zu Gellerts Liedern, die durch das Kühnauſche Choralbuch bekannt geworden ſind und ſich in mittel- und norddeutſchen Choralbüchern teilweiſe bis zur Gegenwart erhalten haben. Schmügel war 1726 wahrſcheinlich zu Lüneburg geboren und hatte ſich bei Telemann in Hamburg zu einem Komponiſten gebildet, der „in allen Künſten des Satzes gewandt, aber ſo wenig als ſein Lehrer Bachiſch-korrekt" war. Um 1759 war er Organiſt zu Lüneburg,[2]) wo Joh. Abraham Peter Schulz (vgl. den Art.) ſein Schüler war.[3]) Dieſer rühmte ihn als „einen braven Komponiſten, fertigen Orgelſpieler, edlen, feinen Mann und unermüdlichen, gründlichen Lehrer." 1772 als er ſeine bei Kühnau aufgenommenen Choralmelodien ſchrieb, war er Organiſt zu Mölln im Lauenburgiſchen. Hier ging er „am 21. Oktober 1798 früh in die

[1]) Es ſind noch mehrere Pfingſtlieder ähnlichen Anfangs vorhanden; ſo: „Schmücket das Feſt mit Maien, bereitet eure Herzen fein," das nach Fiſcher, a. a. O. anonym im Königsb. G.-B. 1650. S. 218 ſteht und das Versmaß von „Nun lob, mein Seel, den Herren" hat; dann „Schmückt das Feſt mit grünen Maien" von Benjamin Schmolck, 1712, nach der Mel. „Gott des Himmels und der Erden"; endlich, ebenfalls von Benjamin Schmolck, 1715, das noch allgemein verbreitete „Schmückt das Feſt mit Maien, laſſet Blumen ſtreuen, zündet Opfer an", das nach der Mel. „Jeſu, meine Freude" geht. Für dieſes hat Friedrich Mergner (vgl. den Art.) in ſeinem Ch.-B. Erlangen 1883. Nr. 165. S. 85 die folgende von ihm erfundene neue Melodie mitgeteilt:



[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 441. Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 484 macht ihn irrtümlich zum Organiſten in „Lauenburg". Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 131 ſchreibt den Namen „Schmigel".

[3]) Vgl. deſſen autobiogr. Skizze bei v. Ledebur, Tonkünſtler-Lex. Berlins. 1861. S. 529.

Digitized by Google

Kirche, um sein Amt abzuwarten, und in einer Viertelstunde brachte man ihn tot wieder ins Haus. Ein Schlagfluß verursachte diesen geschwinden Tod ohne Kampf und Leiden."[1]) — Außer einigen Gesangswerken wurden von ihm bekannt:

1. Préludes, Fugues et autres Pièces pour l'Orgue. Berlin 1778. — 2. bei Kühnau, Choralbuch die Choräle: I. 1786. Nr. 146. S. 175. „Du klagst und fühlest die Beschwerden." F-moll c c c des des c b as g; Nr. 147. S. 176 „Nie will ich dem zu schaden suchen" (vgl. den Art.); Nr. 156. S. 186 „Was ist mein Stand, mein Glück?" (vgl. den Art.); II. 1790. Nr. 41. S. 41 „Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret." D-dur. $^3/_2$. a a a d d e d cis h a.[2])

Schnabel als Orgelterminus, eine der verschiedenen Benennungen des Mundstücks der Zungenpfeifen. Vgl. die Art. „Kelle", „Mundstück", „Zunge, Zungenstimmen".

Schnarrwerke („oder Narrwerke"),[3]) der ältere, aber auch jetzt noch öfters gebrauchte Name der Zungenstimmen der Orgel im allgemeinen, oder auch der aufschlagenden Zungenstimmen im besondern. Nach Adlung wollte mit diesem Namen „der aus der Structur dieser Stimmen entstehende schnarrende Klang" — also hauptsächlich der der aufschlagenden Zungenstimmen — bezeichnet werden.[4]) Vgl. den Art. „Zungenstimmen".

Schneegaß, Cyriakus, war am 5. Oktober 1546 zu Buffleben bei Gotha geboren. Er besuchte die Schule zu Gotha unter dem Rektor Lindemann, einem Verwandten Luthers,[5]) und studierte dann Theologie an der neuerrichteten Universität zu Jena. Nachdem er darauf längere Zeit als Schulmeister und Kantor gewirkt hatte, wurde er 1573 Pastor zu Friedrichroda im Thüringer Wald und

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 95.

[2]) Weitere seiner Melodien stehen noch in dem Choralbuch von Catenhusen 1854; neu gedruckt findet man sie jetzt bei Zahn, Melodien, an verschiedenen Stellen. Ein Lied von Schmügel: „Sobald der Mensch sich kennt" auch bei Lindner, Gesch. des deutschen Liedes. 1871. Notenbeisp. S. 166.

[3]) Wie Adlung, Mus. mech. org. I. S. 66 gleich hinzusetzt, „weil sie sich oft verstimmen, und daher dem Organisten viele Mühe und Verdruß machen." Freilich nimmt ihm solch despektierliche Bezeichnung Agrikola sehr übel; er beruft sich auf seinen „seel. Kapellmeister Bach", der ein großer Freund dieser Stimmen gewesen sei, und meint dann: „ist die Commodität mancher Organisten und Orgelbauer wol Ursach genug, so schöne Stimmen zu verachten, zu schimpfen, und auszumärzen?"

[4]) Eine dankenswerte Zusammenstellung und Beschreibung der „alten Schnarrwerke" hat Dr. M. Reiter bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 542—550 gegeben.

[5]) Sein Vater, Johannes Lindemann, der als Schneidermeister zu Gotha gelebt hatte, war der Bruder von Luthers Mutter gewesen. Der Sohn des Rektors Lindemann war der Kantor Johannes Lindemann (vgl. den Art.) zu Gotha; dessen Schwester, also eine Tochter des Rektors, heiratete später Schneegaß.

Digitized by Google

Adjunkt der Superintendentur Gotha. Er starb am 23. Oktober 1597. — Schneegaß lebt als der Dichter von Liedern, wie „Das neugeborne Kindelein", „Gieb Fried, o frommer, treuer Gott" u. a. von einfach-frommem, treuherzigem Ton in unsrem Kirchengesang fort. Aber er war auch Musiker, der außer musiktheoretischen Werken (Isagoge musicae. 1591. Deutsche Musica für Kinder, 1592, u. a.) einige geistliche Musikwerke herausgegeben hat. Es sind dies mehrere Sammlungen seiner eigenen und anderer geistlichen Lieder mit mehrstimmigen Tonsätzen von Joachim à Burgk, Steuerlein, Gallus Dresler, Adam Gumpeltzhaimer u. a. — z. B. „XV Psalmi graduum" 1591; XL Weyhenacht vnd Neujahrs Gesäng". Erfurt 1595; „Zwey vnd Zwantzig Christliche Gesänglein." Erfurt 1597. In diese Sammlungen nahm er gelegentlich auch eigene Kompositionen auf; doch ist keine seiner Melodien, die in der einfachen, aber etwas trockenen Weise Joachims à Burgk und Steuerleins gesungen sind, im Kirchengesang heimisch geworden.[1])

Schneider, Dr. Friedrich (Johann Christian), der ehedem berühmteste der drei Brüder Schneider, der Söhne des Schulmeisters und Organisten Johann Gottlob Schneider (vgl. den Art.) zu Alt-Waltersdorf, dem er am 3. Januar 1786 hier geboren wurde. Schon von seinem vierten Jahre an wurde er vom Vater auf dem Klavier und bald auch auf der Orgel und andern Instrumenten unterrichtet, lebte also von Jugend auf in einer durchaus musikalischen Atmosphäre. An Martini 1798 kam er auf das Gymnasium zu Zittau, wo der Kantor Schönfelder und der Organist Unger seine Lehrer in der Musik waren. Daneben beschäftigte er sich privatim aufs eifrigste mit dem Studium älterer und neuerer Musikwerke, schrieb für den Stadtmusikus Stücke für Harmoniemusik, spielte, wenn in Zittau Theater war, im Orchester Violine mit, gab Klavierunterricht und übte sich als Präfekt des Gymnasial-Singchores im Dirigieren. Für diesen Chor schrieb er bereits auch Motetten und andere Kirchenstücke, und schon 1803 gaben Breitkopf & Härtel in Leipzig 3 Klaviersonaten des 17jährigen Gymnasiasten heraus. Im Oktober 1805 bezog Schneider die Universität Leipzig und hörte hier zwar Vorlesungen, wendete sich aber bald mehr und mehr der Musik zu, in der ihn namentlich Schicht und A. E. Müller förderten, indem sie ihm Gelegenheit gaben, in ihren Konzerten Werke zur Aufführung zu bringen und sich als Klavierspieler zu bethä-

[1]) In den „Gesänglein" von 1597. Nr. XII steht das Lied: „Gott Vater in des Himmels Thron" mit vierst. Tonsatz und der Überschrift: „Meditabatur hanc cantilenam et Melodiam quadrisonam Autor die natali suo, quinto scilicet Octob. Anno 1596. Completo aetatis suae anno quinquagesimo seu Jubilato." Vgl. Zahn, Melodien III. Nr. 4503. S. 98, wo dazu bemerkt ist: „Dichter, Sänger und Tonsetzer in einer Person trifft nicht oft zusammen." — Bei andern in seinen Werken vorkommenden Melodien, wie z. B. „Der wahre Gott und Herre", vgl. Zahn, a. a. O. III. Nr. 4299. S. 28, ist es zweifelhaft, ob sie von ihm selbst herrühren.

Digitized by Google

tigen. 1806 wurde er Gesanglehrer an der Ratsfreischule, 1807 Organist an der Universitätskirche zu Leipzig und 1810 Musikdirektor der Sekondaschen Operngesellschaft, die abwechselnd in Leipzig und Dresden spielte. An Ostern 1813 gab er diese Stelle auf und trat den Organistendienst an der Thomaskirche zu Leipzig an, übernahm daneben noch die Leitung der Schichtschen Singakademie, für die er seine Messen und andere größere Vokalwerke schrieb, begründete 1815 die Liedertafel, die seine erfolgreiche Thätigkeit als Komponist für Männergesang anregte[1]) und wurde 1817 auch noch Musikdirektor am neu errichteten Stadttheater. Seine endgiltige Lebensstellung fand Schneider als Hofkapellmeister und Schloßorganist zu Dessau, wohin er unter dem 1. März 1821 berufen wurde. In der kleinen, aber kunstsinnigen Residenzstadt wußte er sich einen schönen künstlerischen Wirkungskreis zu schaffen: er brachte die Hofkapelle zu tüchtigster Leistungsfähigkeit, gründete eine Singakademie und Liedertafel, in denen er sich einen nicht minder leistungsfähigen Chor heranzog, und errichtete 1831 seine Musikschule, aus der eine Anzahl namhafter Musiker hervorgegangen ist.[2]) Von Dessau aus verbreitete sich Schneiders Ruf als Lehrer, Komponist und Dirigent rasch über ganz Deutschland, und während der Zeit von Beethovens Tod bis in die vierziger Jahre hinein nahm er neben Spohr so ziemlich einen der ersten Plätze unter den deutschen Musikern ein. Er war der beliebteste Dirigent bei den seit c. 1810 aufgekommenen zahlreichen Musikfesten,[3]) und schrieb für sie seine Oratorien,[4]) von denen „Das Weltgericht"

---

[1]) Über Friedr. Schneiders Bedeutung und Stellung in der Geschichte des deutschen Männergesangs vgl. man Elben, Der volkstümliche deutsche Männergesang ꝛc. 2. Aufl. 1887. S. 406—408.

[2]) In Schneiders Musikschule zu Dessau haben im ganzen 125 Schüler Musikunterricht erhalten, unter ihnen Robert Franz, Dr. Wilh. Rust, Aug. Gathy, G. Rebling, G. Flügel, Fr. W. Markull, Julius Dürrner, Derckum, Otten, Willmers, Saloman u. a. Die Schule blühte bis zur Zeit der Errichtung des Konservatoriums zu Leipzig.

[3]) Schneider hat die Musikfeste zu Köln 1824, Magdeburg 1825, Nürnberg (Dürerfest) 1828, Straßburg 1830, Halle 1830 und 1835, Halberstadt 1830, Dessau 1834, Wittenberg 1835, Köthen 1838 und 1846, Koblenz 1840, Hamburg 1840, Meißen 1841, Zerbst 1844, Lübeck 1847 — im ganzen 66 Musikfeste und größere Aufführungen geleitet.

[4]) Da die 16 Oratorien Schneiders in den Musiklexika und selbst in einigen neueren Schriften, die sich als „Geschichte des Oratoriums" aufthun — obwohl sie nach ihren Erklärungen zu schließen nicht einmal darüber sich klar sind, was eigentlich ein Oratorium ist — nur sehr oberflächlich und ungenau verzeichnet sind, mögen sie hier einmal vollständig aufgeführt werden: 1. Die Höllenfahrt des Messias. 1810. — 2. Das Weltgericht. 1819. Text von A. Apel. Part., Chorstn., Kl.-A. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Hofmeister. Bonn, Simrock. — 3. Die Totenfeier. 1821. — 4. Die Sündflut. 1823. Text von H. von Groote. Kl.-A., Chorstn. Bonn, Simrock. — 5. Das verlorene Paradies. 1824. Text von H. de Marées. Kl.-A. Leipzig, Hofmeister. — 6. Jesu Geburt. 1825. — 7. Christus der Meister. 1827. — 8. Pharao. 1828. Kl.-A., Chorstn. Leipzig, Hofmeister. — 9. Christus das Kind. 1829. Kl.-A., Chorstn. Ebendas. — 10. Gideon. 1829. Kl.-A., Chorstn., Ebendas. — 11. Absalom. 1830. Text von Brüggemann. Part. und Chorstn. Dessau, beim

Digitized by Google

(6. März 1820 zu Leipzig zuerst aufgeführt) am bekanntesten geworden ist. Auch auf allen andern Gebieten musikalischer Komposition war Schneider in der rührigsten Weise thätig[1]) und genoß ein solches Ansehen als Komponist, daß das Schillingsche Lexikon 1838 „in der Überzeugung von ihm scheiden zu können meinte, er werde in der Nachwelt ebenso fortleben, wie Haydn, Händel und Beethoven." Das ist freilich ganz anders gekommen. Mit dem Bekanntwerden der Werke Schuberts, Mendelssohns und Schumanns sank noch zu Schneiders Lebzeiten sein Stern bedenklich, und jetzt, noch nicht volle vierzig Jahre nach seinem Tod — er starb am 23. November 1853 zu Dessau im 68. Jahr seines Alters — sind seine Werke so gut wie ganz vergessen.[2]) Sie haben sich als „Kapellmeister-Musik" im vollsten Sinne dieses Wortes erwiesen, als Hervorbringungen eines handfesten Talents zweiten Ranges, das mit einer in langjähriger Praxis erworbenen gewandten Mache Werke auf Werke schrieb, sich aber um Stilmäßigkeit und selbständige, tiefer gehende Erfindung in denselben nicht eben groß kümmerte und am wenigsten befähigt war, ihnen den Lebensodem echter Begeisterung einzuhauchen. Auf der Stufe des Ehrenwert-Tüchtigen, ohne viel Eigentümliches zu bieten, steht auch das Choralbuch, das Schneider als dritten Teil eines „Handbuchs für Organisten" bearbeitet und zugleich für das Anhalt-Dessauische Gesangbuch von 1829 eingerichtet hat.[3]) Die 41 neuen Melodien[4]) eigener Komposition, die er diesem Buch beigab, sind nicht weiter bekannt geworden; kirchlich waren sie von Anfang an dadurch unmöglich, daß sie meist ultra-rationalistischen, nach Form und Inhalt durchaus unkirchlichen Texten zugehören.

Komp. — 12. Das befreite Jerusalem. 1835. — 13. Salomonis Tempelbau. 1836. — 14. Bonifacius. 1837 (nicht vollendet). — 15. Gethsemane und Golgatha. 1838. Text von W. Schubert. Part., Kl.-A., Chorstn. Zerbst, Kummer (jetzt Leipzig, Forberg). — 16. Christus der Erlöser. 1838.

[1]) Das summarische Verzeichnis seiner Werke außer den Oratorien ist: 14 Messen, 25 Kantaten, 5 Hymnen, 13 Psalmen, 7 Opern, 23 Symphonien, 60 Sonaten, 6 Konzerte, 400 Chorlieder für Männer- und gem. Chor und 200 Lieder für 1 Sst. mit Begleitung.

[2]) Während des ganzen Jahres von Pfingsten 1889 bis dahin 1890 ist nach der „Konzert-Umschau" von Riemann in Hesses Musikerkalender 1891. S. 188 in Deutschland nichts von Schneider mehr aufgeführt worden, als 2 Psalmen und ein geistlicher Chorgesang, und dies nur in Chemnitz auf Veranlassung seines Sohnes.

[3]) Das Buch erlangte in Anhalt kirchliche Geltung und hat dort, wie aus der Schrift „Friedr. Schneiders Choralbuch. Ein Gedenkblatt zum 50jährigen Bestehen des Werks im Jahr 1879" von Heine. Dessau, Reißner 8°, hervorgeht, sein 50jähriges Jubiläum erlebt.

[4]) Im Komponistenverzeichnis sind nur 38 Melodien von Schneider gezählt, was Koch, Gesch. des Kirchenlieds VII. S. 479 und Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 281 nachgeschrieben haben. Im Buch selbst aber sind unter Hinzunahme von zwei Berichtigungen des Druckfehlerregisters 41 Melodien als Schneider zugehörig bezeichnet. — Wie Koch, a. a. O. VII. S. 451 dazu gekommen ist zu sagen: „unter den 271 Melodien befindet sich eine namhafte Anzahl bloß einstimmiger," ist mir unerfindlich, denn die sämtlichen 271 Melodien sind vierstimmig harmonisiert.

Digitized by Google

— Von Schneiders gedruckt erschienenen Werken haben wir hier nur die folgenden zu verzeichnen:

1. Choralbuch (Handbuch des Organisten. Dritter Teil). Halberstadt 1829. C. Brüggemann. XX u. 134 S. qu. 4°. 271 Choräle enthaltend. — 2. Handbuch des Organisten. 1ter Teil: Die Elemente der Tonsetzkunst. 2ter Teil: Die Orgelschule. 3ter Teil: Das Choralbuch. 4ter Teil: Höhere Orgelschule. 48 Orgel-Trios. Halberstadt, 1829. C. Brüggemann, später Leipz., Friedr. Hofmeister. Daraus wurden neu gedruckt: 48 Trios für Orgel. Revidiert von Robert Schaab. 2 Hefte. Ebendas. — 3. Missa C-dur für 4 Sstn. mit Orch. Op. 55. Offenbach, André. — 4. Der 24. Psalm nach Herders Übersetzung, für 4 Sstn. mit Orch. Op. 72. Leipzig, Hofmeister. — 5. Hymne „Jehovah, dir frohlockt der König", für 8stimmigen Mchor. mit Blasinstr., Pauken u. CB. Op. 94. Berlin, Trautwein. — 6. 6 religiöse Gesänge für 4 Sstn. ohne Begleitung. Op. 62. 63. 3 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 7. Missa für konzertierende Singstn. u. Chor mit Orgel. Lateinisch und deutsch. Leipzig, Peters. — 8. Der 67. Psalm. Zweichörig für Mstn. mit Begleitung von Blasinstr., Pauken, VC. u. CB. Op. 102. Berlin, Trautwein. — 9. Vaterunser für achtst. Doppelchor von Männerstn. mit willkürlicher Begl. von Messinginstr. (oder Orgel) und CB. Op. 103. Leipzig, Klemm. — 10. Der 23. Psalm für 4 Mstn. Op. 104. Leipzig, Hofmeister. — 11. 3 Fugen aus dem „Weltgericht". Für 2 Spieler für die Orgel eingerichtet von Rob. Schaab. Leipzig, Hofmeister. — 12. 3 Stücke aus dem Karfreitags-Oratorium „Gethsemane und Golgatha" für Orgel übertragen von Rob. Schaab. 3 Hefte. Leipzig, Forberg.[1])

Schneider, Johann, ein Schüler Seb. Bachs, der ihn als Organisten nach Leipzig brachte und dort jedenfalls eine gute Hilfe an ihm hatte. Er war am 17. Juli 1702 zu Lauter bei Coburg als der Sohn eines Müllers geboren und erhielt von dem dortigen Schulmeister und Organisten auch den vorbereitenden musikalischen Unterricht. 1717 ward er Schüler des Kapellmeisters Reinmann zu Saalfeld und mag auch schon in der dortigen Kapelle als Violinist mitgewirkt haben. Seine weitere Ausbildung suchte und fand er um 1720 bei Seb. Bach in Köthen, um dann 1721 als Hoforganist und erster Geiger nach Saalfeld zurückzukehren. Nachdem er von 1726 an noch als Violinist in der Kapelle zu Weimar gedient hatte, wurde er auf Bachs Veranlassung hin unterm 1. August 1730 als Organist an die Nikolaikirche zu Leipzig berufen, und diese Stelle verwaltete er lange über Bachs Tod hinaus. 1766 erhielt er auf seine Bitte einen Substituten;[2]) wann er dann gestorben, ist nicht genau festgestellt; Gerber meint zwischen 1770—1780. — Schneider, „ein ernster Mann, ohne viele Worte," war nach den Berichten von

[1]) Eine eingehende biographische Arbeit über Schneider ist: Friedr. Kempe. Friedrich Schneider als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild nach Originalmitteilungen, Briefen und Urteilen namhafter Kunstrichter bearbeitet. Dessau 1859. H. Neubürger. XVI und 483 S. 8°.

[2]) Nach Gerber, Neues Lex. IV. S. 100 war dieser der „jüngere Schneider", also wohl sein Sohn. Vgl. auch Spitta, Bach II. S. 92.

Digitized by Google

Mitzler und Gerber[1]) ein ausgezeichneter Organist. Nach Gerber trug er „gewöhnlich zu Anfange des Gottesdienstes eine regelmäßige Fuge mit Kraft und Leben vor," und nach Mitzler waren „seine Vorspiele auf der Orgel von so gutem Geschmack, daß man in dieser Gattung, ausgenommen seinen Lehrer Bach, in Leipzig nichts Besseres hören konnte." Doch scheint von seinen Kompositionen nichts gedruckt worden zu sein.

Schneider, Johann Gottlieb, der dritte und jüngste der Gebrüder Schneider, war am 19. Juli 1797 zu Alt-Gersdorf geboren. Er machte den gleichen Bildungsgang durch wie seine Brüder: zuerst unterrichtete ihn der Vater in allen Zweigen der Musik, dann kam er 1808 auf das Gymnasium zu Zittau, wo ihn der Organist Unger im Orgelspiel und Generalbaß und der Kantor Schönfeld im Gesang weiter bildeten; endlich besuchte er 1814—1815 die Universität Leipzig und wendete sich dann hier ganz zur Musik. 1815—1817 lebte er als Musiklehrer zu Bautzen, wurde darauf im November 1817 Stadtorganist zu Sorau und im Oktober 1825 Organist an der Kreuzkirche zu Hirschberg. Hier wirkte er als ausgezeichneter Orgelspieler, dem namentlich eine bedeutende Fertigkeit auf dem Pedal nachgerühmt wurde, bis an seinen Tod am 4. August 1856. Orgelstücke seiner Komposition, die in einigen Heften, sowie einzeln in Sammlungen gedruckt wurden, sind wenig bekannt geworden.

Schneider, Johann Gottlob, der Vater Friedrich und Johann Schneiders, war am 1. August 1753 zu Alt-Waltersdorf bei Zittau geboren. Von Hause aus Zwillichweber, trieb ihn eine unbezwingliche Liebe zur Musik, namentlich zum Orgelspiel zunächst zu unermüdlichen autodidaktischen Studien. Später erhielt er auch schulmäßigen Unterricht auf der Orgel von dem namhaften Organisten Trier (vgl. den Art.) in Zittau, und erwarb sich nach und nach eine allgemeine und musikalische Bildung, die es ihm ermöglichte, 1774 die Stelle des Schulmeisters und Organisten in seinem Geburtsort anzunehmen. In gleicher Eigenschaft kam er 1787 nach Gersdorf an der Böhmischen Grenze, und hier wirkte er von da an sein ganzes langes Leben hindurch als Lehrer und Organist in anerkannt trefflicher Weise. Er erlebte die großen künstlerischen Erfolge seiner Söhne, denen er die tüchtige Grundlage ihrer musikalischen Bildung vermittelt hatte, und starb, nachdem er 1837 sein 50jähriges Amtsjubiläum unter ehrendster Teilnahme gefeiert hatte, am 3. Mai 1840 zu Alt-Gersdorf im bald vollendeten 87. Lebensjahr.

Schneider, Dr. Johann (Gottlob), der berühmte ehmalige Hoforganist zu Dresden und einer der ersten Orgelmeister unter den Neueren, der in trüber Zeit

[1]) Vgl. Mitzler, Musik. Biblioth. III. S. 532, citiert von Spitta, a. a. O. II. S. 723, und Gerber, a. a. O. Dieser macht auch noch auf eine den Mann „vollkommen charakterisierende" Anekdote in der Allg. musik. Ztg. Jahrg. I. S. 830. 831 aufmerksam, welche erzählt „wie er sich beym König Friedrich II. benahm."

Digitized by Google

die Fahne echt deutscher Orgelkunst mit treuer Hand hochgehalten hat, war am 28. Oktober 1789 zu Alt-Gersdorf bei Zittau geboren. Er machte den gleichen Bildungsgang durch, wie sein Bruder Friedrich (vgl. den Art.). Vom Vater, dem alten, ehrenfesten Johann Gottlob Schneider (vgl. den Art.) von frühester Jugend auf im Klavier- und Orgelspiel, auf verschiedenen Orchesterinstrumenten und im Generalbaß unterrichtet, bezog er 1800 das Gymnasium zu Zittau, setzte hier neben der Schularbeit die musikalischen Studien unter der Leitung des Kantors Schönfelder und des Organisten Unger mit regem Eifer fort, und bethätigte sich bald auch praktisch als Sänger und Klavierspieler in Konzerten, sowie als Präfekt des Gymnasial-Singchors. Nach absolviertem Gymnasial-Kursus ging er 1810 nach Leipzig, um an der dortigen Universität Jurisprudenz zu studieren. Aber der Einfluß des Leipziger Musiklebens, der Vorgang des älteren Bruders Friedrich und der Zuspruch von Männern wie Schicht, Rochlitz u. a. führten ihn bald ganz zur Musik. Als Nachfolger des Bruders erhielt er 1811 die Stelle des Organisten an der Universitäts-(Pauliner-)Kirche, sowie die des Gesanglehrers an der Ratsfreischule; 1812 aber folgte er dem Rufe als Organist an die Peter- und Paulskirche zu Görlitz mit ihrer berühmten großen Orgel. In Görlitz stand er bald an der Spitze der musikalischen Bestrebungen, veranstaltete mit dem von ihm gegründeten Singverein und in Gemeinschaft mit seinem Kollegen, dem Kantor und Musikdirektor Blüher, regelmäßige Aufführungen von Oratorien und andern großen Musikwerken, und war daneben als gesuchter Lehrer thätig. Die ihm unterstellte Orgel trieb ihn an, sich im Orgelspiel unablässig zu vervollkommnen und überhaupt die Orgel zu seinem Hauptinstrument zu machen. Bald konnte er in Orgelkonzerten, die er in verschiedenen Städten Mitteldeutschlands gab, sich als Orgelspieler hören lassen und seinen Ruf als solcher begründen. Die eigentümliche Bauart seiner Orgel veranlaßte ihn außerdem zu gründlichem Studium des Baus und der Einrichtung der Orgel, und bald galt er auch auf diesem Gebiet als ein Sachverständiger ersten Ranges. Mehrmals fand Schneider auch Gelegenheit, seine Tüchtigkeit als Orgelspieler und Orgelkenner in Konzerten und bei Revisionen in Dresden zu zeigen und sich hohe Achtung daselbst zu erwerben. Als daher 1825 die Organistenstelle an der dortigen evangelischen Hofkirche erledigt wurde, war es nur natürlich, wenn man — hauptsächlich auf Betreiben des Oberhofpredigers Dr. Ammon — ihm dieselbe übertrug. Am 12. Dezember 1825 trat er sein neues Amt in Dresden an und verwaltete es sein ganzes Leben lang unter allgemeinster Anerkennung und mit immer steigendem Ruhm. Als er am 21. August 1861 sein 50jähriges Organistenjubiläum feierte, konnte er mit Dank auf eine reich gesegnete Wirksamkeit zurückblicken und es mit gutem Gewissen annehmen, daß ein weiter Kreis hoher Gönner, liebender Freunde und dankbarer Schüler ihm den Jubeltag zu einem herrlichen Ehren- und Freudentag gestaltete.[1]) Nahezu drei Jahre noch war Schneider nach

[1]) Der König von Sachsen ernannte Schneider bei dieser Veranlassung zum Ritter des

Digitized by Google

dieſer Feier zu leben vergönnt, dann nahm ihn ein Nervenfieber am 13. April 1864 in einem Alter von 74½ Jahren dahin. — Schneider als Orgelſpieler beſaß die denkbar vollkommenſte Technik auf dem Manual nicht nur, ſondern namentlich auch auf dem Pedal, und verband mit ihr die feinſte Kunſt der Regiſtermiſchung. So vermochte er alle, auch die ſchwierigſten Aufgaben ausführender Kunſt auf der Orgel mit vollkommener äußerer Ruhe und ſpielender Leichtigkeit zu bewältigen. Er hatte dieſe überlegene Technik hauptſächlich an den Orgelwerken Seb. Bachs, des Meiſters, den er vor allen hochhielt, ſich zu eigen gemacht, und dieſer Umſtand war es, der ihn vor jeglicher Hinneigung zum Virtuoſenhaften, zum Voranſtellen ſeiner Perſon bewahrte. In treuer deutſcher Weiſe ſtellte er vielmehr all ſein Können ganz und rückhaltslos in den Dienſt des Kunſtwerks, das er ausführte; das ſuchte er geiſtig zu durchdringen und dann ſeinen muſikaliſchen Inhalt in wahrem und tiefem Ausdruck zu verkörpern. Dieſe ſelbſtloſe Hingabe an das Kunſtwerk war das Geheimnis der namentlich in Bachſchen Werken ſich manifeſtierenden eigentümlichen Spielweiſe Schneiders, die den Zuhörer nicht zu äußerlichem Staunen und Bewundern hinriß, vielmehr ihn ſtille machte in jener Stille des tiefergriffenen Gemüts, wie ſie echte Kunſt noch immer und überall gewirkt hat.[1]) Es iſt einleuchtend, daß ſeine Orgelkunſt hiedurch zugleich den eminent kirchlichen Charakter erhalten mußte, der an ihr immer beſonders gerühmt worden iſt. Noch heute zählt es ein Ausländer zu ſeinen „intereſſanteſten und erbaulichſten Genüſſen in Dresden," die großen extemporierten Choralvorſpiele Schneiders im Hauptgottesdienſt am Sonntagmorgen gehört zu haben und nennt dieſe Vorſpiele Muſter ihrer Art.[2]) Als Lehrer des Orgelſpiels war es Schneiders Brauch, dem Schüler nach jeder Lektion irgend ein Bachſches Orgelwerk, das er hören wollte, vorzuſpielen: gewiß eine Gewohnheit von unſchätzbarem Bildungswert für jeden Schüler, namentlich

---

Albrechtsordens; die Univerſität Leipzig kreierte ihn zum Doctor phil. hon. causa; die zahlreichen früheren Orgelſchüler überreichten das von Dr. Friedr. Wilh. Schütze geſammelte „Jubel-Album für Orgel," und eine „Johann Schneider-Stiftung" zum Beſten von Lehrersſöhnen, die ſich der Muſik, namentlich dem höheren Orgelſpiel widmen, wurde begründet.

[1]) Durch dieſe tief innerliche, ſelbſtvergeſſene Weiſe ſeines Spiels hat ſich Schneider auch die volle Anerkennung und Hochachtung der ſonſt an ganz anderes Orgelſpiel gewöhnten Engländer zu erwerben gewußt, als er 1833 in den Konzerten des Kölner Männergeſang-Vereins in Exeter-Hall und in der Paulskirche zu London ſpielte.

[2]) Vgl. Herbert Oakeley — er war einer der letzten Schüler Schneiders im Orgelſpiel — bei Grove, Dict. of Music. III. S. 255. Über Schneider und ſeine Orgel von Silbermann — „altväteriſch in ihrer Einrichtung, aber von prächtigem Ton und günſtig in einer Galerie plaziert" — ſpricht auch Chorley, Mod. Germ. Music. I. S. 320—322. — Die improviſierten Choralvorſpiele Schneiders im ſonntäglichen Hauptgottesdienſt, denen immer eine aus Einheimiſchen und Fremden gemiſchte Zuhörerſchar andächtig gelauſcht habe, erwähnt auch Brähmig, Euterpe 1864. S. 83 und bemerkt, man dürfe von „dieſen geiſtvollen Improviſationen dreiſt behaupten, daß es Schneider hierin keiner ſeiner mitlebenden Kunſtgenoſſen gleich und noch viel weniger zuvor gethan" habe.

Digitized by Google

wenn man hinzunimmt, daß unser Meister als Bachspieler unbestritten „die erste Autorität seiner Zeit" war. Auch sonst besaß Schneider als Lehrer seiner Kunst alle Eigenschaften, die ihm als solchem den vordersten Rang sichern und es als selbstverständlich erscheinen lassen mußten, wenn ihm aus Deutschland und dem Ausland die Schüler zuströmten,[1]) so daß es kaum zu viel gesagt ist, wenn man behauptet, die namhaftesten neueren Organisten seien mittelbar oder unmittelbar fast alle Schneiders Schüler gewesen. Mit der peinlichsten Sorgfalt, die auch das kleinste nicht übersah und nie einen unrichtigen oder ungeschickten Finger- oder Fußsatz durchschlüpfen ließ, verband Schneider als Lehrer des Orgelspiels eine Strenge und Noblesse des Orgelstils, die in der Wahl der zu studierenden Werke und in deren Ausführung unerbittlich alles ausschloß, was nicht orgelgemäß war. — Daß endlich ein Mann wie Schneider, der hinsichtlich des Baues und der Einrichtung seines Instruments eine Sachkenntnis besaß, wie wenige, und dem, was mehr ist, als Mensch nachgerühmt werden konnte, er sei „ein durch und durch redlicher Charakter, fest und treu in der Gesinnung" gewesen, auch als Orgelbau-Revisor nur Tüchtiges und Unantastbares leisten konnte, braucht kaum noch besonders hervorgehoben zu werden. Sein Ruf als solcher war denn auch ein allgemein anerkannter und von allen Seiten wurde er als Berater und Revisor bei Neubauten und Reparaturen in Anspruch genommen. Mit strengster Gewissenhaftigkeit und unbeugsamer Unparteilichkeit war er bei all seinen Revisionen großer wie kleiner Orgelwerke immer nur darauf bedacht, dem Orgelbauer und der bauenden Gemeinde in gleicher Weise gerecht zu werden.[2]) — Als Komponist war Schneider nur wenig thätig und es sind nur die folgenden Werke von ihm durch den Druck bekannt geworden:

Op. 1. Fantasie und Fuge C-moll für Orgel. Leipzig, Whistling. — Op. 2. Religiöse Gesänge für 3 Sopr. mit oblig. Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 3. Fantasie und Fuge D-moll für Orgel. Ebendas. — Op. 4. 12 leichte Orgelstücke. Meißen, Klinkicht. — Op. 5 u. 6. Vierst. religiöse Gesänge mit oblig. Orgel. 2 Hefte. Leipzig, Kistner. — 7. Sammlung von 100 der gebräuchlichsten Choräle für 3 Stn. Meißen, Klinkicht. — 8. Evangelisches Kirchenpräludienbuch (vgl. den Art. „Schütze"). — 9. Kirchengesang: „Nimm, o Herr!" Dresden, Meinhold. — 10. „Nun danket alle Gott." Dank- und Jubel-Präludium für Orgel. Leipzig, Klemm. —

---

[1]) Mendelssohn, der vor Schneiders Orgelkunst die höchste Achtung hatte, soll nach Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 142 den Orgelschülern des Leipziger Konservatoriums nach dem dort vollendeten Kursus immer gesagt haben: „Gehen Sie noch zu Schneider in Dresden, da können Sie was Tüchtiges lernen." Vgl. auch eine Andeutung in Mendelssohns Reisebriefen. 1861. I. S. 265. — Während seines Dresdner Aufenthalts ist auch Robert Schumann zu Schneiders Füßen gesessen.

[2]) Vgl. Mendel-Reißmann, Lex. a. a. O. Pädag. Jahresbericht von 1868. XXI. Bd. 1870. S. 377.

Digitized by Google

Schneider, Julius, Musikdirektor und Professor in Berlin, wo er am 6. Juli 1805 als der Sohn eines Klavierfabrikanten geboren war. Er erlangte seine musikalische Ausbildung von 1819 an unter Ludwig Bergers und Bernhard Kleins Leitung und wurde 1829 Kantor und Organist an der Friedrich-Werderschen Kirche in Berlin, an der er 1852 einen liturgischen Chor errichtete und bis 1872 mit Erfolg leitete. Schon 1839 hatte er den Titel eines königlichen Musikdirektors erhalten und war 1849 zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt worden. Seit 1854 wirkte er ferner als Lehrer der Komposition, des Gesangs und Orgelspiels am königlichen Institut für Kirchenmusik, und 1869 wurde er als A. W. Bachs Nachfolger noch Orgelbaurevident beim Kultministerium. In allen diesen Ämtern hat Schneider in treufleißiger und sachkundiger Weise zum Besten der Kirchenmusik gewirkt, bis ihn der Tod am 3. April 1885 im achtzigsten Jahr seines Alters abrief. — Seine zahlreichen Kompositionen, die ihn freilich auf diesem Felde nicht als besonders berufen dokumentieren, sind größtenteils ungedruckt geblieben; so namentlich auch seine kirchlichen Werke, wie zahlreiche Festkantaten, ein Te Deum, Pater noster, Crucifixus, eine sechsstimmige Messe, Psalmen, Motetten ꝛc.[1]) An gedruckten Werken Schneiders haben wir hier nur die folgenden anzuführen:

1. Religiöse Chor- und Wechselgesänge für S. A. T. B. Op. 5. 6. 2 Hfte. Leipzig, Kistner. — 2. 3 Choräle für Baßposaune und Orgel. Op. 16—18. Erfurt, Körner. — 3. Psalm 23 für 4 Mstn. Op. 25. Berlin, Guttentag. — 4. Kurze und leichte Choralvorspiele. Leipzig, Hofmeister. — 5. 46 Choralvorspiele mit Erläuterungen. 2 Hfte. Meißen, Gödsche. — 6. 44 Studien für Orgel zur Erreichung des obligaten Pedalspiels. Op. 48. Leipzig, Peters. — 7. 12 Orgelstücke für Seminaristen. Op. 58. Erfurt, Körner. — 8. Neue Orgelkompositionen zum Studium, Konzertvortrag und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. 4 Hfte. Op. 60—63. Ebendas.[2]) — 9. Introd. und Variationen über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" für Orgel. Op. 64. Ebendas. — 10. Einleit. und Variationen über „Vom Himmel hoch da komm ich her." Für Orgel zu 4 Händen. Op. 65. Leipzig, Rieter-Biedermann. — 11. 25 Studien für Orgel. Op. 67. Leipzig, Körner.

Schneider, Theodor, ein Sohn Friedrich Schneiders in Dessau, wo er am 14. Mai 1827 geboren ist. Sein Vater unterrichtete ihn von jung an in der Musik; später wurde er Schüler des Violoncellisten Drechsler und als Violoncellist Mitglied der Dessauischen Hofkapelle. 1854 erhielt er zugleich die Stelle des Kan-

[1]) Die bis 1861 entstandenen Werke hat v. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins 1861. S. 517. 518 in extenso verzeichnet.

[2]) In den Stücken dieser Sammlung geht der Komponist merkwürdigerweise in archaisierender Marotte hinter die Zeit Seb. Bachs zurück und schreibt reale, statt tonale Fugen. - Die Allg. musik. Ztg. 1864. Nr. 793. 794 bemerkt daher auch, es sei begreiflich, wenn in solchen Stücken „von Dingen wie Fluß, periodische Anordnung, schöne Stimmführung u. dgl. höchst wenig zu finden" sei.

Digitized by Google

tors an der Schloß- und Stadtkirche zu Dessau, und seit 1860 wirkt er in verdienstlicher Weise als Kirchenmusik-Direktor an den Hauptkirchen zu Chemnitz. An Kirchenkompositionen von ihm, bestehend in Psalmen, Motetten, geistlichen Gesängen, ist nur weniges gedruckt worden; wir führen an:

Op. 6. Psalm 25 „Herr, nach dir verlanget mich," für S. A. T. u. B. Erfurt, Körner. — Op. 8. Kyrie für S. A. T. u. B. a cappella. Leipzig, Kahnt. — Als Kantor zu Dessau schrieb Schneider die Broschüre: „Zur Geschichte der Kurrende und des Singechores in Dessau. Bei Gelegenheit der 50jährigen Stiftungsfeier der Reorganisation des Singechors." Dessau, Aue. 8°.

Schneider, Wilhelm, war am 21. Juli 1783 zu Neudorf bei Annaberg in Sachsen geboren und erlangte seine allgemeine und musikalische Bildung zu Annaberg und Leipzig. Später wirkte er als Musikdirektor am Gymnasium und Domorganist zu Merseburg, wo er am 9. Oktober 1843 starb und A. G. Ritter (vgl. den Art.) als Nachfolger erhielt. — Schneider hat eine ganze Anzahl kleiner, schnellfertiger Schriften über Gegenstände der Orgel- und Choralkunde geschrieben und sich damit vorübergehend einen Namen gemacht. Jetzt sind diese Schriften vergessen, und auch von seinen zahlreichen Orgelkompositionen hat sich nichts als von bleibenderem Werte erwiesen. Wir führen an:

1. Was hat der Orgelspieler beim Gottesdienst zu beobachten. Merseburg, 1823. Kopitzsch. 101 S. 8°. — 2. Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurteilen und verbessern zu lernen. Ebendas. 1823. 90 S. 4°. — 3. Musikalisches Hülfsbuch beim Kirchendienst zunächst für Landschullehrer, Organisten und Kantoren. Halle, 1826. Grunert. 84 S. 4°. — 4. Ausführliche Beschreibung der Domorgel zu Merseburg, nebst einem Plan. Halle, 1829. Kümmel. 32 S. 8°. — 5. Choralkenntnis nebst Regeln und Beispielen zu richtigem Vortrag des Altargesangs. Leipzig, 1833. Hennings. 56 S. 4°. — 6. Instruktiver Wegweiser zur Präludierkunst für angehende Orgelspieler. Halle, 1833. Kümmel. 59 S. qu. 4°. — 7. Die Orgelregister, deren Entstehung, Name, Bau, Behandlung und Mischung. Leipzig, 1835. Friese. 70 S. 8°. — 8. Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebten Melodien für verschiedene Formen, in 50 Vorspielen über 90 der gangbarsten Kirchenmelodien, nebst Zergliederung und instruktiver Hinweisung auf deren Bau, sowie Andeutung des Registerzugs und Vortrags. Halle, 1829. Kümmel. qu. 4°. — 9. 46 Choralvorspiele ꝛc. 2 Hefte. Meißen, Gödsche. — 10. 18 Nachspiele zu 4 Hdn. u. Pedal. Halle, Kümmel. — 11. 24 leichte Nachspiele. Meißen, Gödsche. — 12. 127 Orgelvorspiele zu Hillers Ch.-B. Ebendas. — 13. 50 Vorspiele. Halle, Kümmel. — 14. 50 Arien für 3 und 4 Singstn. auf alle Sterbefälle und kirchl. Feste. 2 Bdchn. Meißen, Gödsche. — 15. Das Vaterunser und die Einsetzungsworte des Abendmahls, mit Orgel. Leipz., Hofmeister.

Schnitger, oder **Schnitker**,[1]) Arp, der berühmte Hamburgische Orgelbauer aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, war am 2. Juli 1648 zu

[1]) Diese doppelte Schreibweise des Namens hat Walther, Musik. Lex. 1732. S. 554. Gerber, Altes Lex. II. S. 442. Neues Lex. IV. S. 106. 107 schrieb „Schnitker" und ihm

Digitized by Google

Goldswarden in der oldenburgischen Landschaft Budjadingen geboren. Sein Vater, ein Tischler und daneben wohl auch schon Orgelmacher, scheint sich später zu Neuenfelde a. d. Elbe bei Hamburg niedergelassen zu haben; denn hier trat der Sohn 1662 als Lehrling in dessen Schreinerwerkstätte. Nach erstandener Lehre ging Schnitger 1666 zu seinem Vetter, dem Orgelbauer Bärend Hueß zu Glückstadt, und als dieser 1676 starb, vollendete er auf Ansuchen der Witwe, die von ihm unvollendet zurückgelassenen Werke. 1679 gründete er sein eigenes Geschäft zu Neuenfelde, wo er seine Werkstätte auf einem von ihm erworbenen Bauerngut einrichtete, das daher den Namen „Orgelbauerhoff" erhielt. Von hier aus erbaute er, nachdem er sich zuerst 1687 mit der großen Orgel zu St. Nikolai in Hamburg einen Namen gemacht hatte, während 40 Jahren über 150 Orgelwerke in Niederdeutschland und Holland. Er starb um 1720 zu Neuenfelde.[1]) — Von Schnitgers Werken, die in ihrer Anlage einen Zug zum Breiten, Massigen mit den Orgelkompositionen der Meister der nordländischen Organistenschule gemein haben, können wir nennen:

a) in Deutschland: 1. Die Orgel der Nikolaikirche zu Hamburg. 1687. 67 kl. Stn. 4 Man. und Ped. — 2. Die Orgel im Dom zu Bremen. 1690. 42 kl. Stn. 2 Man. — 3. Die Orgel zu St. Stephan in Bremen. 42 kl. Stn. 3 Man. Ped. (am 6. Dezember 1754 verbrannt). — 4. Die Orgel der Gertraudenkirche zu Hamburg. 1700. 20 kl. Stn. 2 Man. — 5. Die Orgel zu St. Jakobi in Hamburg, nach 1700. 30 kl. Stn. 2 Man. — 6. Die Orgel der Johanniskirche zu Magdeburg, um 1700. 62 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 7. Die Orgel der Johanniskirche zu Essen, nach 1700. 24 kl. Stn. 2 Man. — 8. Die Orgel der Nikolaikirche zu Berlin. 1708. 40 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — 9. Die Orgel der Marienkirche zu Frankfurt a. O. 1715. 45 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — b) in Holland: 10. Die Orgel der Kirche zu Wittmund. 1684. 2 Man. und Ped. — 11. Die Orgel der Oude Kerk zu Gröningen. 1694—1697. 34 kl. Stn. 3 Man. — 12. Die Orgel der Universitätskirche zu Gröningen. 1700. 32 kl. Stn. 3 Man. — 13. Die Orgel der Kirche zu Uithuizen. 28 kl. Stn. 2 Man.[2])

folgten die späteren Lexikographen, so Schilling VI. S. 240; Bernsdorff III. S. 498; Fétis VII. S. 496. Mendel-Reißmann hat im Lex. IX. S. 145. 146 „Schnitker", im Suppl.-Bd. S. 416 „Schnitger". Grove, Dict. of Music. IV. S. 72 schreibt „Schnitger" und Riemann, Musiklexikon. Ausg. 1887. S. 886 „Schnitger (Schnitker"). Grégoire, Hist. de l'Orgue. 1865. S. 164 sagt ausdrücklich: „Schnitger et non Schnitker comme dit M. Fétis", ohne zu begründen, warum?

[1]) Mendel-Reißmann, a. a. O. XI (Suppl.) S. 416 haben: „er starb zu Hamburg 1718 oder 1719", aber ohne diese Angabe zu begründen. — Schnitger war zweimal verheiratet gewesen und hatte 4 Söhne und 1 Tochter. Von den Söhnen starb Arp noch zu Lebzeiten des Vaters, Hans ertrank beim Baden in der Elbe; über die beiden andern, Johann Jürgen und Franz Kaspar, vgl. den folg. Art.

[2]) Als hier seine Arbeiter Schulden machten, so daß er, trotz der 1600 Gulden, die er erhielt, nichts verdiente, sagte er als frommer Mann: „Gott wird ihnen ihren Lohn geben." Vgl. Grégoire, a. a. O. S. 166. — Die oben angeführte Domorgel in Bremen kostete nach Walther, a. a. O. S. 547 8000 Thlr.

Digitized by Google

— 14. Die Orgel zu Sneek. 36 kl. Stn. 3 Man. — 15. Die Orgel zu Berwent („oder Terwerd"). 26 kl. Stn. 2 Man. Ped. — 16. Große Reparaturen an den Orgeln zu Zelling in Friesland 1685, Delfzyl 1692, Gröningen (St. Martin) 1691 u. s. w.

Schnitger. Zwei Söhne Arp Schnitgers, Johann Jürgen und Franz Kaspar, waren ebenfalls tüchtige Orgelbauer in Holland. In ihrer Jugend hatte sie der Vater zur Ausbildung nach Berlin geschickt; hier aber waren sie in schlechte Gesellschaft geraten und hatten beträchtliche Schulden gemacht, die der Vater bezahlen mußte. Nachmals beteiligten sie sich in tüchtiger Weise an den Arbeiten des väterlichen Geschäfts, und als dieses mit dem Tode Arp Schnitgers sich auflöste, benützten sie dessen Verbindungen in Holland und etablierten sich als Orgelbauer zu Zwolle. Hier starb Franz Kaspar jedoch schon 1729. — Ein Verzeichnis der bedeutendsten Orgelwerke, welche sie von Zwolle aus in Holland gebaut haben, findet man bei Grégoire, Hist. de l'Orgue. 1865. S. 167. 168.

Schoeberlein, Dr. Ludwig, der verdienstvolle Liturgiker und Theolog, war am 6. September 1813 als der Sohn eines königlichen Rechnungsbeamten zu Kolmberg bei Ansbach in Mittelfranken geboren. Er machte die Gymnasialstudien zu Regensburg und München und ging in letzterer Stadt im Herbst 1830 auf die Universität über. Nachdem er zwei Jahre lang allgemeinen, besonders philosophischen Studien obgelegen hatte, trat er zu Erlangen sein Fachstudium, die Theologie, an und vollendete es im Herbst 1835. Längere Zeit wirkte er nun als Hauslehrer im Hause Bethmann-Hollwegs zu Bonn, sowie als Hülfsprediger zu München und Kissingen, bis er 1841 als Repetent für systematische Theologie zu Erlangen die akademische Laufbahn betrat. 1849 habilitierte er sich in Erlangen als Privatdocent und 1850 folgte er einem Rufe als außerordentlicher Professor der Theologie nach Heidelberg, wo er fünf Jahre lang lehrte und 1855 auch der badischen Generalsynode als Mitglied anwohnte. Im Herbst 1855 siedelte er als ordentlicher Professor für systematische und praktische Theologie an die Universität Göttingen über, wo ihm zugleich die Begründung und Leitung eines liturgischen Seminars übertragen wurde. In den folgenden Jahren war Schoeberlein Mitglied einer liturgischen Kommission, welche die Gottesdienstordnung für die Schloßkirche zu Hannover auszuarbeiten hatte, und im Jahr 1878 wurde er zum Mitglied der zur Herstellung eines neuen Gesangbuchs für die hannoversche Provinzialkirche niedergesetzten Kommission bestimmt. Als reife Frucht langjähriger, tief eindringender Studien sodann gab Schoeberlein von 1865 an sein Hauptwerk, den umfassenden „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs der deutschen evangelischen Kirche aus den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft und mit geschichtlichen und praktischen Erläuterungen versehen" heraus. Und 1875 begründete er noch die liturgisch-musikalische Zeitschrift „Siona", in der er „das zeitgemäße

Digitized by Google

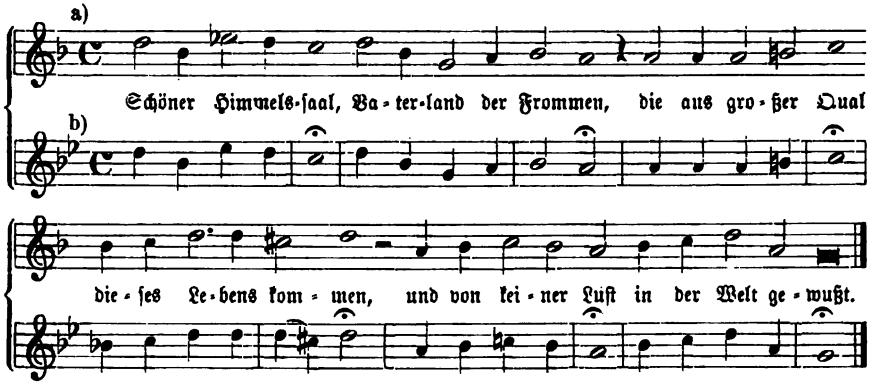
Mittel erkannte, die von der neueren kirchlichen Theologie gewonnenen Grundsätze über den echt evangelischen Gottesdienst teils weiter zu bewähren und auszuführen, teils zum Gemeingut des praktischen Lebens zu machen. Sowohl eine anerkannte Stellung innerhalb der wissenschaftlichen Litteratur, als auch die Bedeutung einer praktischen Führerin in das gottesdienstliche Leben sollte diese Zeitschrift zu behaupten suchen."[1]) Die ersprießliche Thätigkeit Schoeberleins, der „in allem und jedem Stücke eine ganze volle eigenartige Persönlichkeit" war, wurde dadurch anerkannt, daß er schon 1862 mit dem Titel eines Konsistorialrates geehrt und 1878 zum Abt von Bursfelde ernannt wurde. Im Anfang des Jahres 1881 entwickelte sich bei ihm ein schweres Leberleiden, das am 8. Juli 1881 seinem Leben ein Ziel setzte. — Schoeberleins Schriften sind teils dogmatischen, teils liturgischen Inhalts. Wir haben hier nur die letzteren zu verzeichnen; es sind folgende:

1. Der evangelische Gottesdienst ꝛc. in Formularen und Erläuterungen. Heidelberg, 1854. Winter. 8°. — 2. Zwei liturgische Vorträge, in den „Studien und Kritiken". 1854. Heft 2 und 3. — 3. Der evangelische Hauptgottesdienst in Formularen für das ganze Kirchenjahr. Nach den Grundsätzen der Reformation, sowie mit Rücksicht auf das jetzige Bedürfnis bearbeitet und mit Erläuterungen versehen. Heidelberg, 1855. Winter. VIII und 328 S. 8°. — 4. Über den liturgischen Ausbau des Gemeindegottesdienstes in der deutschen evangelischen Kirche. Gotha, 1859. Perthes. 8°. — 5. Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche aus den Quellen vornehmlich des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft, mit den nötigen geschichtlichen und praktischen Erläuterungen versehen und unter der musikalischen Redaktion von Friedrich Riegel ꝛc. für den Gebrauch in Stadt- und Landkirchen herausgegeben. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprechts Verlag. Erster Teil: Die allgemeinen Gesangstücke. 1865. VIII u. 756 S. kl. 4°. — Zweiter Teil. Erste Abteilung: Die Fest- und Feiertags-Gottesdienste. Auch unter dem Separattitel: Kirchliche Chorgesänge auf alle Fest- und Feiertage des Jahres ꝛc. 1868. XVI und 996 S. kl. 4°. — Zweiter Teil. Zweite Abteilung: Der Sonntagskreis des Kirchenjahres. Dritte Abteilung: Die besondern kirchlichen Handlungen. 1872. XVI u. 1108 S. kl. 4°. — Der projektierte dritte Teil, der „kunstvollere Kompositionen für geübtere Chöre" enthalten und „gleichfalls die verschiedenen Seiten des Gottesdienstes umfassen" sollte, ist nicht erschienen. Ein Auszug für Schulzwecke aus diesem großen Werk ist: 6. Musica sacra für höhere Schulen. Göttingen, 1869. Vandenhoeck & Ruprecht. VII u. 170 S. gr. 8°. 144 Nrn. enthaltend (eine zweite Aufl. hat neuerlich Prof. Dr. Friedr. Spitta in Straßburg herausgegeben). — 7. Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik zur Hebung des gottesdienstlichen Lebens. Gütersloh, C. Bertelsmann. 1876—1891, jährlich 12 Nrn. oder Bogen. Lex. 8°. Von Schoeberlein 1875 begründet und von Dr. Ed. Krüger (bis 1885) und M. Herold, Pfarrer in Schwabach, herausgegeben.

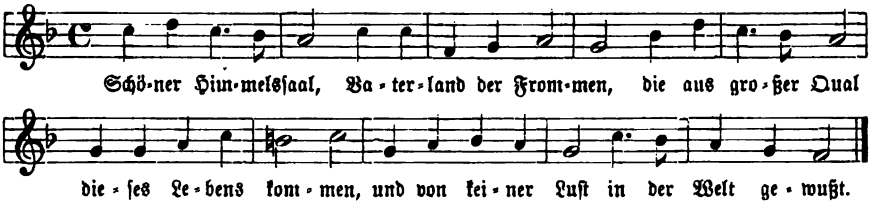
[1]) Vgl. Siona. 1881. Nr. 8. S. 101—107 den Nekrolog Schoeberleins und die schöne Grabrede, die ihm der Prof. und Universitätsprediger Dr. Herm. Schultz gehalten hat.

Digitized by Google

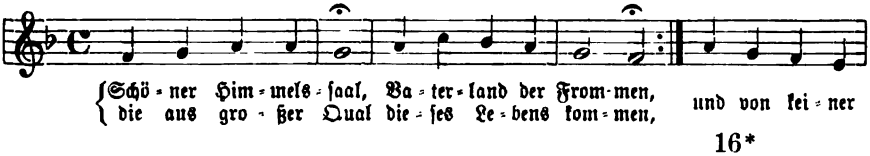
Schöner Himmelssaal, Choral. Auf den Tod einer Frau Bolius, der 1655 eintrat, hatte Simon Dach dies Sterbelied schon 1649 gedichtet und Heinrich Albert demselben gleichzeitig eine erste eigene Melodie beigegeben, die seitdem in der preußischen Provinzialkirche im Kirchengebrauch ist. Sie heißt a) im Original, b) in gegenwärtiger Fassung des G.-B.s für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 570. S. 536:



und ist in allen preußischen Choralbüchern seit dem Königsb. G.-B. von Reußner 1675 enthalten; bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. I. 1828. Nr. 174. S. 125; Lutze, Ch.-B. 1831; Kahle, Ch.-B. 1846; Ritter, Ch.-B. für Preußen 1856; Sämann, Preuß. Ch.-B. 1858. Nr. 153, auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1120. S. 864. — Eine zweite Melodie erschien bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 416; sie ist vielleicht von König selbst erfunden und lautet:



Auch diese hat einigen Eingang gefunden, bei Kocher, Stimmen aus dem Reich Gottes. 1838. Nr. 645. S. 662; Zimmerthal, Lübeck. Ch.-B. 1859; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1121. S. 865, und Lehmann, Ch.-B. 1873. — Ob noch eine dritte Melodie vonnöten war, kann fraglich erscheinen. Dr. Friedrich Filitz hat 1843 doch noch eine komponiert und in seinem Ch.-B. 1847. Nr. 177. S. 111 mitgeteilt. Es ist diese:



Digitized by Google

die auch noch bei Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 234. S. 192, Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 608. S. 355. 356 und bei Jakob und Richter, a. a. O. II. Nr. 1119. S. 864 ſteht.

Schönfeld, Hermann, iſt am 31. Januar 1829 zu Breslau geboren und hat daſelbſt, namentlich unter Julius Seidels (vgl. den Art.) Leitung, auch ſeine muſikaliſche Ausbildung erlangt. Jetzt iſt er Kantor an der St. Maria-Magdalenenkirche in Breslau mit dem Titel eines königlichen Muſikdirektors. Von den zahlreichen Kirchenmuſik-, Orcheſter- und Kammermuſikwerken, die er geſchrieben, ſind bis jetzt nur folgende im Druck erſchienen:

1. 6 kleine und leichte Orgelſtücke. Breslau, Leuckart. — 2. Geiſtliche und weltliche Geſänge für Gymnaſien und Realſchulen. 2 Hfte. Breslau, 1880. Korn. — 3. 42 ausgewählte Choräle für gem. Chor. Breslau, Hainauer. — 4. 3 Motetten für Soloſtn., Chor und Orgel. Op. 5—7. Langenſalza, Beyer & Söhne.

Schönprincipal wird von neueren Orgelſchriftſtellern[1]) als ein Principal angeführt, das ſich durch „eine beſonders angenehme Intonation" und durch eine Ausſtattung „mit mehr als gewöhnlicher Zierde" auszeichnen ſoll. Soweit ich ſehen konnte, kommt ein „Schön Principal 8 Fuß" nur einmal bei Prätorius vor.[2]) Es ſtand in der von dem Dresdner Orgelbauer Gottfried Fritzſche (vgl. den Art.) 1616 erbauten Orgel zu Sondershauſen. — Sonſt findet ſich bei Prätorius das Beiwort „Schön" bei Regiſternamen noch mehrfach und zwar ausſchließlich in Dispoſitionen des genannten Fritzſche, ſowie in einem Dispoſitionsvorſchlag des Prätorius ſelbſt.[3]) Allein aus Namen wie „Schön zinnern Oktav 4 Fuß", „Schön zinnern Super-Oktav 2 Fuß", „Schön zinnern Schwiegelpfeiff uff 1 Fuß" iſt ſofort zu erkennen, daß ſie nicht auf die Intonation ſich beziehen. Vielmehr zeigt das zweite Beiwort „zinnern", daß damit gemeint war, ſolche Stimmen, die für gewöhnlich aus geringem Material gemacht und unpoliert ins Innere der Orgel geſtellt wurden, ſollten für den beſondern Zweck der Verwendung im Proſpekt aus demſelben Material wie das Principal hergeſtellt und gleich dieſem poliert und mit aufgeworfenen Labien verſehen werden.

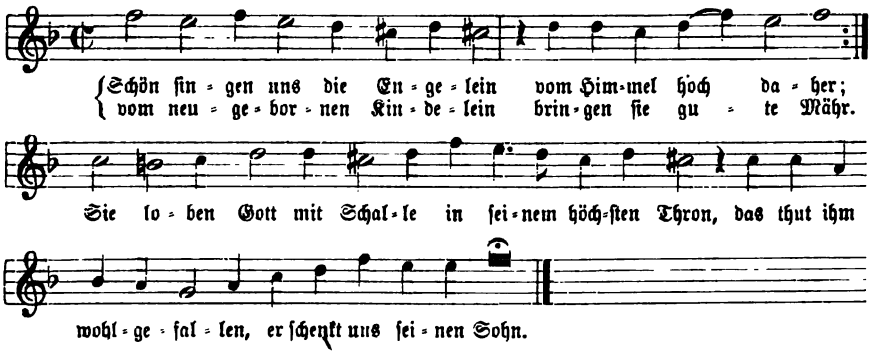
[1]) Vgl. Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 195; Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 87 (auch noch Ausg. von Kothe 1887. S. 159); Mendel-Reißmann, Muſik. Lex. IX. 1878. S. 149 u. a.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 197; danach auch bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 126 citiert.

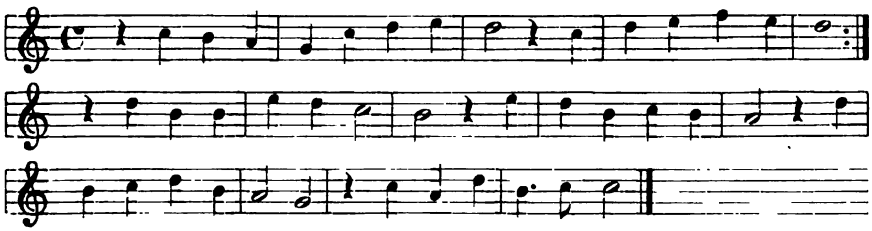
[3]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 187. 190. 191. 197. 201.

Digitized by Google

Schön ſingen uns die Engelein, ein Weihnachtslied von Johann Mylius (nach Michael Trumpers Angabe 1656),[1]) oder von Veit Wolfrum (nach Wetzel), das im 17. und der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kirchengebrauch war, ſeitdem aber abgegangen iſt. — Von ſechs eigenen Melodien, die das Lied von 1613—1754 erhalten hat, führen wir, da keine derſelben weitere Verbreitung erlangt und ebenſowenig jetzt noch kirchliche Bedeutung hat, nur zwei an. Dieſe ſind: 1. aus Sohrens Praxis piet. melica. Frankfurt 1668. Nr. 147 und desſelben „Muſik. Vorſchmack". 1683. Nr. 71. S. 83, an beiden Orten anonym (1683 ausnahmsweiſe im Violinſchlüſſel geſchrieben):



2. aus Königs Harm. Liederſchatz. 1738. S. 29, und vielleicht von König ſelbſt geſungen:

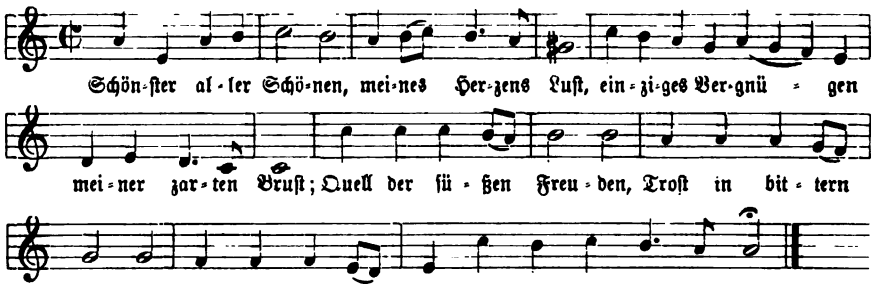


Die vier andern Weiſen hat Zahn, Melodien III. Nr. 5584. 5585 und 5588 und 5589. S. 465. 466 verzeichnet.

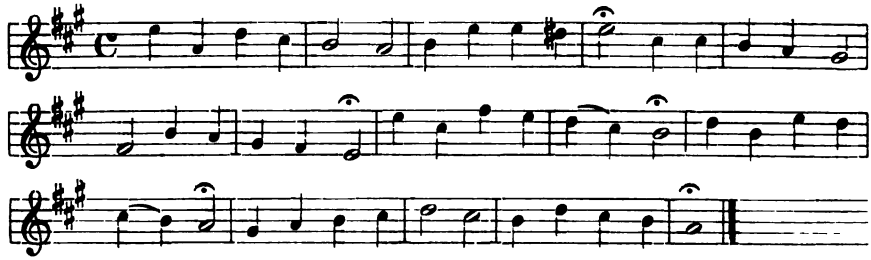
Schönſter aller Schönen, Choral. Chriſtian Andreas Bernſteins Lied erſchien in dem bei Schütze in Halle gedruckten G.-B. 1697. S. 246 und erhielt im Darmſtädter (Zühleuſchen) G.-B. 1698. S. 266 die folgende erſte eigene Melodie:

[1]) Vgl. Zahn, Melodien III. S. 465. — Johann Mylius gab nach Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 153 als „Pfarrherr zu Thüngen" heraus: „Geiſtreiche Lebendige Hertzfuncken, vnd kräfftige Stücke, Des beſten Kirchen Weyrauchs." Leipzig 1620. Wenn das Lied von ihm iſt, ſo muß es ſchon vorher bekannt geweſen ſein, da es bereits 1613 in einem Leipz. G.-B. mit einer eigenen Melodie erſchien.

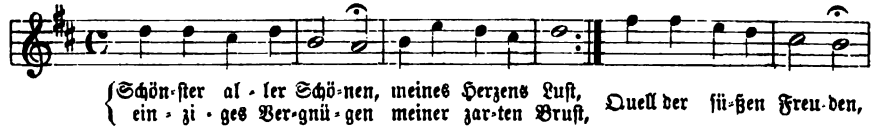
Digitized by Google



Sie kam zunächſt in das Freylinghauſenſche G.-B. I. 1704. Nr. 360. S. 551 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 874. S. 579) und von da in den Kirchengeſang. Hinſichtlich ihrer Verbreitung führen wir an: Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 435. S. 433; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 236; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 294; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 59c. S. 48 (verändert zu „O du Hirt Israel"); Hiller, Ch.-B. Nachtrag (1794). Nr. 2. S. 30; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 344. S. 152; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 726. S. 331; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 279. S. 100; Derſ. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 346. S. 166; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1122. S. 865 u. ſ. w.[1]) — Eine zweite und dritte Melodie ſtehen mit dem * der „ganz neuen Melodien" des Buches bezeichnet im Ch.-B. der Brüder-Gemeinde 1784. Art 59a und b. S. 47. 48 (Ausg. 1820. S. 65. 66), ſind alſo nach gewöhnlicher Annahme von Chriſtian Gregor erfunden. Die eine iſt:

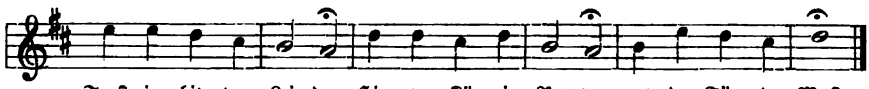


und findet ſich neu gedruckt noch bei Kocher, a. a. O. I. Nr. 727. S. 331 und bei Jakob und Richter, a. a. O. II. Nr. 1123. S. 866; die andere heißt:



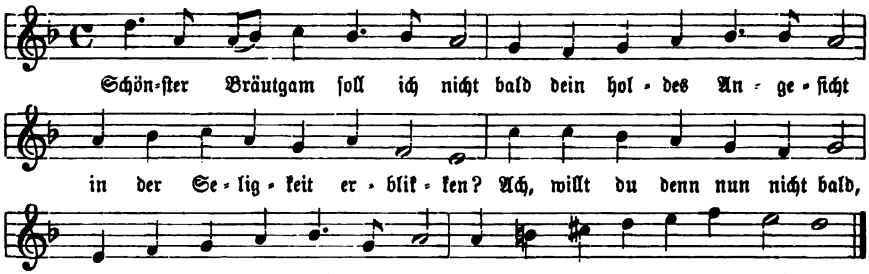
[1]) Dieſer Melodie folgen der Zeit nach: eine weitere von Reimann in ſeinem Ch.-B. 1747. Nr. 193, und noch eine Joh. Dan. Müllers Ch.-B. 1754. Nr. 723. Beide ſind jedoch über ihre Quellen nicht hinaus gekommen. Man findet ſie mitgeteilt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1904 u. 1905. S. 509. 510.

Digitized by Google

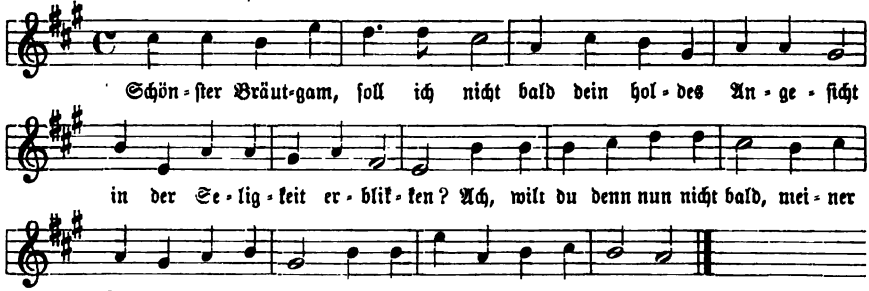


und iſt ebenfalls bei Jakob und Richter, a. a. O. II. Nr. 1124. S. 866 wiederholt.

Schönſter Bräutgam, ſoll ich nicht, Choral. Zu dieſem Himmelslied Johann Quirsfelds[1]) trat in ſeiner Quelle, dem Quirsfeldſchen Buche „Die Hochzeit des Lammes" 1677. S. 583 zugleich die nachfolgende erſte eigene Melodie ans Licht:



die wohl mit Grund als gleichzeitig mit dem Liede entſtanden angenommen und dem Dichter ſelbſt zugeſchrieben wird. Sie hat jedoch keinerlei Beachtung gefunden. — Dagegen erſchien bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 416 und vielleicht von König erfunden, die zweite Melodie:



die als die kirchliche Weiſe des Liedes zu betrachten, und daher auch von den Choralbüchern, welche das Porſtſche G.-B. berückſichtigen, wie die Ausgaben von Kühnaus Ch.-B. ſeit 1817; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 370. S. 131; derſ. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 347. S. 167 u. a. recipiert worden iſt.

[1]) Von ihm nach dem Zeugnis Zahns, Melodien II. S. 388. Fiſcher, Kirchenlieder-Lex. II. S. 240 kennt keinen Verfaſſer und nur Porſts G.-B. von 1713 als Quelle. Im Porſt ſteht das Lied jedoch auch ſchon in der Ausgabe von 1711. Nr. 667. S. 579 und iſt durch dies Geſangbuch allein bis auf die Gegenwart fortgepflanzt worden.

Digitized by Google

Schönſter Herr Jeſu, Herrſcher aller Herren. Dieſes in pietiſtiſchen Kreiſen vielgeſungene und neuſtens auch in kirchliche Geſang- und Choralbücher eingeſchmuggelte[1]) ſogenannte „geiſtliche Volkslied“ und ſeine bekannte Melodie wird in den Sammlungen bis in die Gegenwart herein als „Kreuzfahrerlied aus dem 12. Jahrhundert“ bezeichnet,[2]) obwohl dieſe Angabe der ſprachlichen wie der muſikaliſchen Haltung des Liedes ſo ſchnurſtracks zuwider iſt, daß nur vollſtändige Gedankenloſigkeit ſie zur Tradition werden laſſen konnte. — Die bis jetzt und wahrſcheinlich überhaupt früheſte Quelle des Liedes iſt das katholiſche „Münſteriſch Geſangbuch, Auff alle Feſt vnd Zeiten des gantzen Jahrs. . . . Jetzo auffs new überſehen . . . 1677. 12°. S. 576. Hier ſteht es in der Rubrik: „Zuſatz Drey ſchöner außerleſener Newer Lieder“ als Nr. I, iſt alſo hier wohl zum erſtenmal gedruckt.[3]) Zugleich mit dem Liede erſcheint in dem genannten Münſteriſchen G.-B. auch eine erſte Melodie für dasſelbe, welche im Original lautet:

[4])

[1]) Mit Recht hat ſchon Wackernagel, Kleines G.-B. 1860. S. 220 bemerkt, daß manches gegen das Lied zu erinnern ſei, und daß es bereits jenſeits der Grenze ſtehe, bis zu welcher man in kirchlichen Geſangbüchern gehen dürfe. Mit ernſten Worten haben noch neuerlich Männer wie Dr. Jul. Schäffer, Dr. Im. Faißt, Prof. Dr. Achelis in Marburg u. a. auf das Bedenkliche der Aufnahme von Liedern und Weiſen, wie vorliegende in die Kirche aufmerkſam gemacht. Man ſcheint aber auf dieſe warnenden Stimmen nicht hören zu wollen: unſer Lied und ſeine Melodie ſteht bereits bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 368. S. 315; im Schleſ. Ch.-Mel.-Buch 1880. Nr. 150. S. 39; im Hannovr. Ch.-B. von Hille 1886; im Evang. G.-B. für Oſt- und Weſtpreußen 1887. Nr. 596. S. 557, und anderwärts, wenn es auch zunächſt noch unter der Flagge: „Anhang. Geiſtliche Volkslieder“ ſegelt. — Wir werden in dem Art. „Geiſtliches Volkslied“ auf dieſe Liederrubrik noch des näheren einzugehen haben.

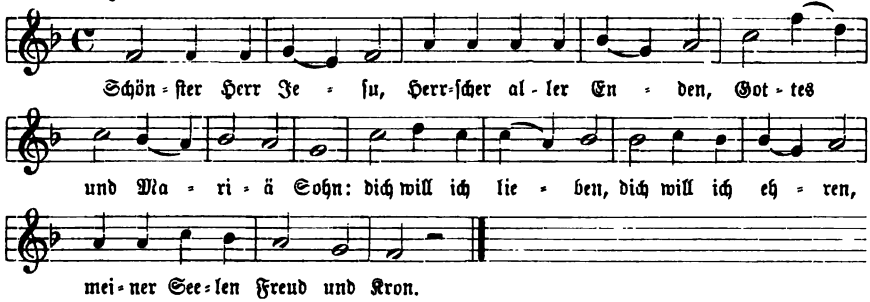
[2]) So z. B. noch in „Geiſtl. Geſänge für den dreiſt. Schülerchor. Herausgegeben vom Ev. Kirchengeſ.-Verein für Württemberg.“ 1881. S. 9. 10; bei Dölker, Geiſtl. Lieder 1876. S. 170. 171, in den verſchiedenen „Miſſions-, Reiſe-, Pilger- ꝛc. Harfen“ und andern Sammlungen.

[3]) Ludwig Erk gebührt, wie es ſcheint, das Verdienſt, die Quelle des Liedes aufgefunden zu haben. In ſeinem „Deutſchen Liederhort“, 1856, kannte er nur erſt das Fuldaiſche G.-B. von 1695 als ſolche; in der Euterpe 1862. S. 62. 63 aber teilte er die ältere mit. — Eine Zuſammenſtellung von Textvarianten des Liedes aus verſchiedenen Liederbüchern findet ſich im Volksblatt für Stadt und Land von Nathuſius. 1858. Nr. 63.

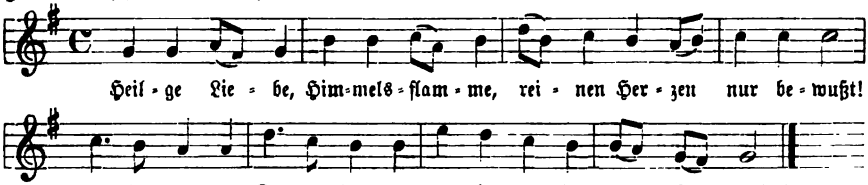
[4]) Erk, a. a. O. meint, dieſelbe ſei vielleicht von einem Rudolf Nagell, der ſich als Herausgeber der Melodien des fraglichen Geſangbuchs nennt. Neuerdings hat man jedoch die Melodie auch noch in einer Trierer Handſchr. von 1677, auf einen andern Text: „Salve Antoni“ angewendet, aufgefunden — vgl. E. Bohn in der Cäcilia 1878. S. 27 und Bäumker,

Digitized by Google

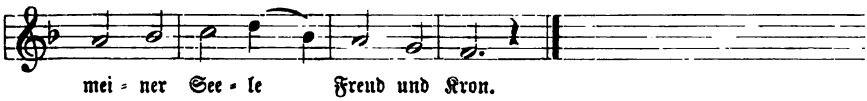
— Eine zweite Melodie iſt die bekannte:



die eben „ein Kreuzfahrer-Geſang aus dem 12. Jahrhundert" ſein ſollte, aber als „Geiſtliche Volksweiſe aus der Grafſchaft Glatz" bei Hoffmann v. Fallersleben und Ernſt Richter, Schleſiſche Volkslieder. 1842. Nr. 287 zuerſt mitgeteilt wurde und auch am Niederrhein, in Kurheſſen, Schwaben und der Schweiz geſungen wird. Dieſe Melodie hält Zahn für eine Nachbildung der folgenden, bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 783. S. 347 in der Rubrik „Schweizer geiſtliche Lieder" zuerſt gedruckt erſchienenen Weiſe:



Sei dem nun wie ihm wolle, ſicher iſt, daß die zweite Melodie unſres Liedes nicht eine alte, ſondern eine moderne iſt, und eben ſo ſicher iſt auch, daß ſie weder nach ihrem muſikaliſchen Gehalt noch nach ihrer Form zu einem wirklichen Gemeindegeſang ſich eignet. Dazu wird ſie auch noch nicht tauglich durch den emendierenden Schluß:



oder durch eine kirchliche Harmoniſierung.[2])

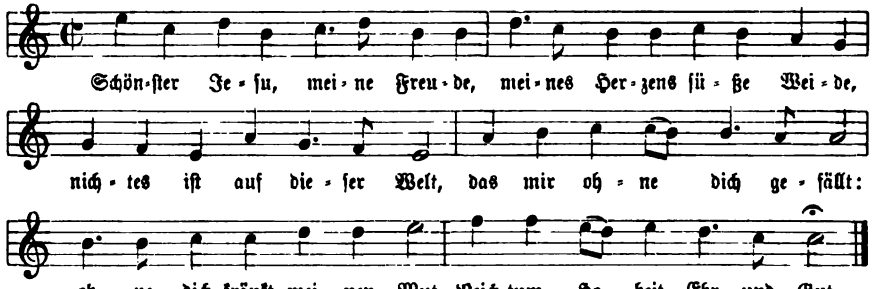
Das kath. deutſche Kirchenlied. I. Nr. 421. S. 740—741 —, außerdem ſteht ſie z. B. im Fuldaiſchen G.-B. 1695 ziemlich variiert: beides aber ſpricht gegen die Richtigkeit der Vermutung Erks.

[1]) Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 1319. S. 347. II. S. 561. Dieſe Weiſe, die vielleicht aus den Anhängerkreiſen der Frau v. Krüdener in der Schweiz ſtammt — vgl. Weber, Das neue ſchweiz. G.-B. 1891. S. 225. 226 — iſt ebenfalls in pietiſtiſchen Liederbüchern noch heimiſch, z. B. im Goßnerſchen Ch.-B. 1825. Nr. 16b. S. 11; Dölker, a. a. O. Nr. 50. S. 77; Miſſionsharfe 1883 u. ſ. w.

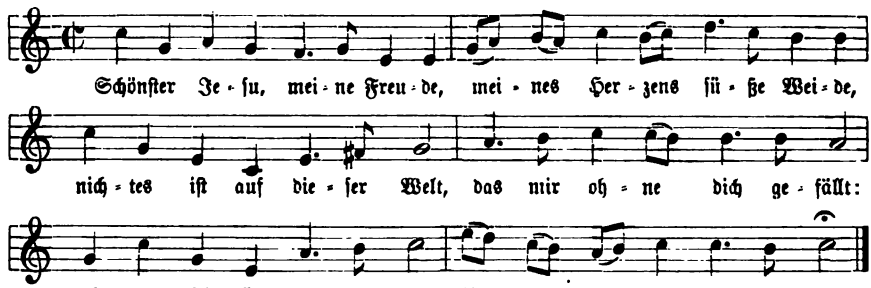
[2]) Dieſen Schluß hat der Weiſe Stip 1858 beigegeben. Eine kirchliche Harmoniſierung hat Zahn in der Euterpe 1883. S. 50—52 mitgeteilt.

Digitized by Google

Schönſter Jeſu, meine Freude, Choral. Dieſes Lied, deſſen Verfaſſer nicht bekannt iſt, erſchien im Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 331 mit der folgenden erſten eigenen Melodie, die mit der Chiffer „F. F.“ bezeichnet, alſo von dem Lüneburger Kantor Friedrich Funck erfunden iſt:



An ihre Stelle trat jedoch in den ſpäteren Ausgaben desſelben Geſangbuchs, nämlich 1694. Nr. 338. S. 286. 1695. Nr. 336. S. 258 und 1702 die zweite Weiſe:



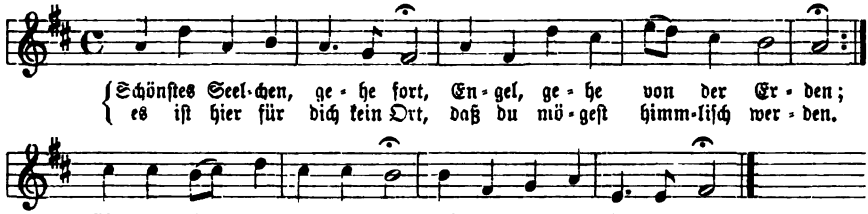
die vielleicht als eine von Funck ſelbſt vorgenommene Umarbeitung der erſten Melodie im Sinne größerer melodiſcher Belebung anzuſehen iſt. Eigentlich kirchliche Bedeutung hat weder eine der beiden Melodien, noch auch das Lied erlangt. Doch iſt die erſte, Funckſche Melodie bei Layriz, Kern III. Nr. 551. S. 108 und in Flügels Melodienbuch zum Bollhagenſchen G.-B. 1863 erhalten, und auch die zweite, die allein König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 236 herübergenommen hatte, findet ſich in Blumhardts Sammlung. 1. Abtl. 1843 wieder abgedruckt. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 3793. 3794. S. 502.

Schönſtes Seelchen, gehe fort, Choral. Des Nürnbergiſchen Rektors Simon Bornmeiſter Lied zum Begräbnis eines Kindes[1]) wird nach der Melodie

[1]) Nach Wetzel, Anal. hymn. I. 3. S. 12—15 ſang es der Verfaſſer „ſeinem hertzliebſten Söhnlein, Tobias Heinrich, zum Angedencken,“ und nach Koch, Geſch. des Kirchenlieds III. S. 494 war es „an manchen Orten lange Zeit faſt bei allen Kindesleichen gebräuchlich.“

Digitized by Google

„Jesus meine Zuversicht“ gesungen. Die eigene Melodie, welche Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 748 als in „Altdorf“ gebräuchlich mitgeteilt hat:



ist nur von König, Harm. Liederschatz 1738. S. 452 aufgenommen worden; sonst hat sie keinen Eingang gefunden. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 3480. S. 414.

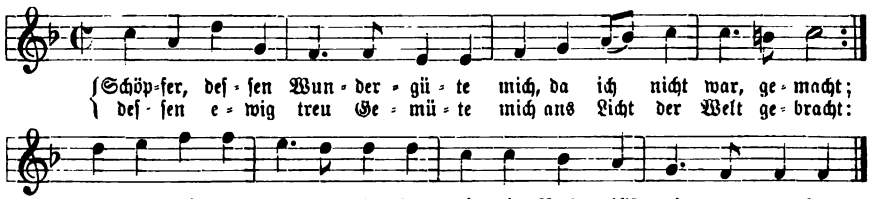
Schöpfbalg, Schöpfer, Arbeitsbalg. Die eingehende Sorgfalt, welche der neuere Orgelbau mit Recht der Verbesserung der früher oft so gar mangelhaften Windgebung in der Orgel widmet, hat zu wesentlichen Änderungen hinsichtlich des Orgelbalges geführt. Der ältere Keilbalg, der Windschöpfer und Windbehälter, Schöpfbalg und Windmagazin zugleich ist, geht mehr und mehr ab und macht dem Kastenbalg oder aber einer Einrichtung Platz, bei welcher der Schöpfbalg vom Magazinbalg getrennt ist, einer Einrichtung, die nicht anders denn als ein wesentlicher Fortschritt im Bau des Orgelgebläses bezeichnet werden kann. In neuen großen Orgelwerken werden jetzt ein oder nach Bedürfnis mehrere Windmagazine in der Form großer Parallelbälge angelegt und an deren Unterplatte zwei oder mehr Schöpfbälge angebracht, welche ebenfalls die Form kleinerer Parallelbälge, oder auch die von Keilbälgen haben können. Sie stehen allein mit der Tretvorrichtung in Verbindung und haben die Aufgabe, die Luft zu schöpfen und an ihren Magazinbalg zu liefern, der diese Luft dann reguliert, d. i. in Orgelwind von gewünschter Dichte verwandelt. Diese Schöpfbälge können auch ganz vom Magazinbalg getrennt werden, und damit ist ein erster, ganz bedeutender Vorteil dieser Einrichtung gegeben: der Magazinbalg kann in unmittelbare Nähe der Windlade, die Schöpfbälge aber an irgend einen andern, durch die jeweilig gegebene Räumlichkeit bedingten Platz gelegt werden.[1]) Aber auch, wo diese Trennung nicht nötig, und der Schöpfer mit dem Magazin verbunden ist, erwachsen für das letztere noch Vorteile genug. Das Magazin kann nach Bedürfnis groß gemacht werden, und weil die unvermeidlichen Zufälligkeiten des Balgtretens auf dasselbe keine Einwirkung haben, sowie weil seine Verbindung mit den schweren Hebeln des Tretwerkes nicht mehr besteht: so liefert es einen Wind von ungleich größerer Stätigkeit und hat überdies, da es weniger strapaziert wird, längere Haltbarkeit. Die Schöpfbälge, deren jedes Magazin mindestens zwei braucht, können, wie bereits erwähnt wurde, Keilbälge oder Parallel-

[1]) Vgl. die Abbildung einer solchen Gebläseinrichtung von A. Peternell bei Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 3. Aufl. 1872. Taf. I. Fig. 5b.

Digitized by Google

bälge (diese sind hauptsächlich in Frankreich als Schöpfer im Gebrauch) sein. Sind sie mit der festliegenden Unterplatte des Magazinbalgs verbunden, so wird ihre mit den Schöpfventilen (vgl. den Art.) versehene Unterplatte durch den Kalkanten bewegt. Die Größe der Schöpfer richtet sich natürlich nach der Größe des Magazins, das sie speisen sollen. Gewöhnlich giebt man ihnen die Größe eines mittelgroßen Keilbalgs; doch sind Schöpfbälge von solcher Größe, daß sie mit etwa dreimaligem Auf- und Zugehen ihr Magazin füllen, wohl die besten. — Neuerdings sind namentlich für den Fall der vollständigen Trennung des Schöpfers vom Magazin noch einige andere Schöpfereinrichtungen bekannt geworden. Der Orgelbauer Sander in Liegnitz (jetzt in Braunschweig) hat an Stelle des Schöpfbalgs eine gußeiserne Pumpmaschine erfunden, die natürlich alle Garantien in Hinsicht der Dauerhaftigkeit bieten würde, wenn — sie nicht zu teuer wäre.[1]) Eine aus dem Kastenbalg hervorgegangene doppelt wirkende Luftpumpe verwendet Ladegast in seinen größeren Orgelwerken statt der Schöpfbälge, weil sowohl ihre Leistungsfähigkeit, als auch ihre Haltbarkeit größer ist, als bei diesen. Aber auch ihre Herstellung, die zuverlässigste Arbeit und tadelloses Material fordert, ist nicht eben billig.[2])

Schöpfer, dessen Wundergüte, Choral. Für dieses Loblied des Andreas Gryphius, über das Thema „Tu extraxisti me de ventre matris meae" 1655 verfaßt, ist eine erste eigene Melodie von Wolfgang Karl Briegel 1670 vorhanden; sie hat arienmäßige Fassung und ist gänzlich unbeachtet geblieben.[3]) Die zweite Melodie erhielt es in der Frankf. Praxis piet. mel. 1674. S. 473. 1676. S. 651. 1680. Nr. 378. S. 473 (bis zur Ausgabe von 1700); sie lautet:



[1]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 13. — Eine andre, der Sanderschen ähnliche Pumpmaschine, die in England erfunden wurde und durch Dampfkraft in Bewegung gesetzt wird, also noch viel teurer ist, haben Hawkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 67 u. 68 beschrieben und abgebildet.

[2]) Diese Luftpumpe von Ladegast ist beschrieben bei Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg. 1875. I. S. 42. 43, und abgebildet bei Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau. 4. Aufl. 1887. S. 31, und Allihn, Atlas zum Orgelbau 1887. Tafel XXVI. Fig. 10—13. Vgl. auch Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 407—409. Abbildungen Fig. 25 A und B.

[3]) Man findet sie im Original mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3717. S. 482. — Über das Lied vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 222. S. 276. 277.

Digitized by Google

Noch einige Gesangbücher, wie Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 595. S. 785, das Straßb. G.-B. von 1682, 1695 und 1713 nahmen diese Weise auf, dann verschwand sie und das Lied wurde auf die Melodien „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen" (wie im Nürnb. G.-B. 1677. S. 472), oder „Herr, ich habe mißgehandelt" (Lüneb. G.-B. 1686. S. 49) verwiesen.

Schöpfventile, Fang- oder Saugventile im Gebläse der Orgel sind die an der Innenseite der Unterplatte der Keil-, Schöpf- und Kastenbälge angebrachten und nach dem Innern des Balges sich öffnenden Ventile, durch welche die atmosphärische Luft in den Balg einströmt, um da zu Orgelwind verdichtet zu werden. Die Funktion dieser Ventile ist einfach: wird die Oberplatte eines Balges gehoben, so entsteht in seinem Innern eine Verdünnung und die äußere dichtere Luft drückt, wie auf die gesamte Oberfläche des Balges, so auch auf die an seiner Unterplatte befindlichen Ventile. Sobald dieser Luftdruck größer ist, als die Schwere des Ventils, so wird dieses nach dem Balginnern gehoben und der Balg füllt sich. Geht dann die Oberplatte des Balgs wieder nieder, so wird die Luft im Balg zu Orgelwind verdichtet und drückt das Ventil luftdicht auf die Ventilöffnung. Auf der Ventilöffnung, die man gerne so groß macht, daß durch sie ein Arbeiter mit dem Oberkörper ins Innere des Balges gelangen kann, um unter Umständen eine Reparatur vornehmen zu können, ist zunächst ein Rahmen, der Ventilrahmen, befestigt, und auf seinem Mittelstück sind die beiden Ventilklappen an einem überstehenden Lederstreifen angeleimt. Jede dieser Klappen besteht ebenfalls aus einem leichten Holzrahmen, über den das aus dickem weichem Leder bestehende Klappenstück nebst einer Unterlage von Papier geleimt ist. Die Größe der Ventile steht zur Größe des Balges in einem ganz bestimmten Verhältnis (z. B. bei 5 m^2 Balgfläche etwa 5 dm^2 Ventilfläche) und soll so sein, daß sich die Ventile beim Aufziehen des Balgs nur wenig öffnen. Sind sie zu klein, so erschweren sie unnötigerweise die Arbeit des Kalkanten; sind sie aber zu groß, so kommt der Balg beim Aufziehen leicht in eine zitternde Bewegung. Außerdem sollen die Ventile möglichst leicht gearbeitet sein, und es ist daher die ältere Weise ihrer Herstellung aus mit Leder überzogenen Brettchen zu verwerfen, weil solche Ventile zu schwerfällig aufgehen und überdies beim Zugehen leicht ein Pochen verursachen. — Die vorstehend beschriebene gewöhnlichste Einrichtung der Schöpfventile ist in der neusten Zeit mehrfach modificiert worden: man wendet jetzt Ventile aus belederten Brettchen an, die aber in der Richtung der Holzfaser in schmale Streifen zersägt sind, um dem Ventil ebensowohl Festigkeit als Elasticität zu geben; oder man teilt die größere Ventilöffnung durch mehrere Querschiede in kleinere und legt auf diese nur Klappen aus doppelt zusammengeleimtem Leder; noch einfacher ist endlich die Weise, ein die Ventilöffnung deckendes Brett siebartig zu durchlöchern und auf dasselbe eine ge-

Digitized by Google

meinsame Lederklappe zu legen, die mittelst Leistchen und Schrauben befestigt wird.[1])

Schop, Albert, der Sohn Johann Schops (vgl. den Art.) wird zu Hamburg um 1625 geboren sein und dort auch seine musikalische Bildung erlangt haben. Wir begegnen ihm zuerst 1654 als mecklenburgischem Hoforganisten zu Güstrow. Als solcher war er im genannten Jahr einer der Mitbewerber um die durch den Tod des Organisten Ulrich Cernitz (der als des Hieronymus Prätorius Nachfolger die Stelle von 1631—1654 inne gehabt hatte) erledigte Organistenstelle an der Jakobikirche zu Hamburg, und sein Vater, der neben Selle, Heinr. Scheidemann und Johann Prätorius beim Probespiel als Experte fungierte, scheute sich nicht, durch ein unredliches Mittel, dem Sohn zu der Stelle verhelfen zu wollen.[2]) Es gelang jedoch nicht; Matthias Weckmann (vgl. den Art.), dem Schop die Falle gestellt hatte, wurde gewählt, und der jüngere Schop blieb, wie es scheint, lebenslang in mecklenburgischen Diensten: noch 1667 nannte er sich „Fürstl. Mecklenburgischer Hoff-Organist." Aus späterer Zeit ist nichts mehr von ihm bekannt. Von seinen Werken sind anzuführen:

1. 10 Melodien in „Schuppii Passionsliedern". 1655 (neben 4 Melodien von Johann Schop).[3]) — 2. Erster Theil der Music-Andachten à voce sola e Cont. Rostock 1667. — 3. Exercitatio vocis, oder theils Deutsche, theils Lateinische Concerten mit einer Stimme und beygefügten Basso continuo etc. Hamburg 1667.[4])

Schop, Johann, der einst hochberühmte Ratsmusikus zu Hamburg und Sänger des „Ristschen Sängerkreises", dem die deutsche evangelische Kirche eine Anzahl Choralmelodien verdankt, von denen vier für alle Zeiten einen wertvollen Bestandteil unsres Choralschatzes bilden werden. Über Schops Lebensumstände war bis in die Gegenwart herein so gut wie gar nichts bekannt: „er lebte um 1650 zu Ham-

[1]) Abbildungen von verschiedenen Schöpfventil-Einrichtungen findet man bei Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1887. Atlas. Tafel XXV. Fig. 11 u. Tafel XXVI. Fig. 1—6.

[2]) Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 397, und ihm nach Gerber, Altes Lex. II. S. 784 erzählen: „Er (nämlich Weckmann) mußte nun noch in einem Violinsolo, das ihm Schope, der Vater, vorlegte, seine Fertigkeit im Generalbaß zeigen. Während dem Spielen überhüpfte Schope einen Takt, um ihn zu verwirren. Allein Weckmann hielt mit der rechten Hand sogleich inne und rief: der Herr verfehlt einen Takt! Schope wurde darüber bestürzt und beschämt, und wies auf eine Stelle in der Partitur, wo sie beyde wieder anfangen und das Stück zu Ende bringen konnten."

[3]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 460. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 142 und 341. — Eine dieser Melodien „Ach Jammer, Not und Herzeleid" ist neu gedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 629. S. 173. 174. In den Kirchengesang ist keine derselben gekommen.

[4]) Vgl. über dieses Werk die Mitteilungen Georg Beckers in den Monatsh. für Musikgeschichte. 1878. S. 161. 162.

Digitized by Google

burg", oder „er blühte um 1640—1660" u. dgl. war alles, was über ihn berichtet werden konnte. Erst seit kurzem hat die musikgeschichtliche Forschung[1]) wenigstens einige Daten aus seinem Leben urkundlich sicher zu stellen vermocht. Danach war er schon seit 1621 Direktor der Ratsmusik zu Hamburg und erhielt als solcher 1633 „als Augmentum Salarii in diesen beschwerlichen Zeiten jährlich auf Weinacht zum Opferpfennig und Verehrung" 100 Reichsthaler zugesichert,[2]) so daß sein Gehalt auf die für jene Zeit immerhin ansehnliche Summe von 800 Mark stieg. Von 1641 bis 1655 erschienen Schops Melodien zu den Liedern Johann Rists und Balthasar Schuppius nebst einigen andern Musikwerken,[3]) und 1654 war er nach Rist bereits „ein wohlbetagter Mann".[4]) Doch fungierte er in eben diesem Jahr noch als einer der Experten bei der Organistenwahl an St. Jakobi und ließ sich dabei eine Illoyalität zu schulden kommen, die auf seinen Charakter einen schlimmen Schatten wirft (vgl. den vorang. Art. „Schop, Albert"). 1665 wurde Samuel Peter Sidon sein Nachfolger als Direktor der Ratsmusik und mag daher mit Sittard wohl angenommen werden, Schop werde in diesem Jahr oder schon 1664 gestorben sein. Unbekannt ist noch sein Geburtsjahr; allein da wir ihn schon 1621 als Direktor der Ratsmusik treffen, wird dasselbe mindestens in das letzte Decennium des 16. Jahrhunderts gefallen und er mit mehreren seiner berühmten Kunst- und Zeitgenossen (Jakob Prätorius, Heinrich Scheidemann, Samuel Scheidt, Paul Syfert, Melchior Schild u. a.) ungefähr gleichen Alters gewesen sein. Da Schop ferner immer nur als Hamburger erscheint, so ist diese Stadt wahrscheinlich seine Geburtsstadt sowohl, als auch die Stätte seiner künstlerischen Ausbildung gewesen. Seine musikalische Bildung muß eine sehr tüchtige gewesen sein. Das be-

---

[1]) Vgl. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 19, 20. 22. — Irrtümlich hat übrigens Sittard S. 19, sowie im Register S. 391 „Paul Schop" statt „Johann Schop". Der Geschlechtsname wurde verschieden: „Schopp", „Schoppe" „Schoop", „Schoope" geschrieben.

[2]) Die Ratsmusikanten in Hamburg hatten nämlich auch bei der Kirchenmusik mitzuwirken und erhielten hiefür „jährlich auf Weyhnacht zu perpetuirliches Opfergeld," sowie „besondere Verehrungen" von den Kirchen. Vgl. Sittard, a. a. O. S. 26.

[3]) Die Stadtbibl. zu Hamburg bewahrt noch einen 6stimmigen Hochzeitsgesang von Schop zur Hochzeit des Erasmus Sartorius (vgl. den Art.) mit der Witwe Katharina Berghaus. Leider ist an demselben gerade die Jahreszahl weggeschnitten. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1872. S. 231.

[4]) Rist thut sich zwar auf die intime Bekanntschaft mit den bedeutenden Hamburger Musikern seiner Zeit immer ganz besonders viel zu gut. Daß trotzdem seinen Angaben über dieselben nicht absolut zu trauen ist, beweist eine Notiz im „Neuen Teutschen Parnaß." 1652. S. 76. Nach derselben wären im Febr. 1649 an den Hamburgischen Hauptkirchen Organisten gewesen: Jakob Schultz an St. Petri, Heinrich Scheidemann an St. Niklas, Thomas Selle an St. Katharinen und Johann Schop an St. Jakob. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 47. Davon ist aber nur die erste Angabe richtig, die drei andern sind gründlich falsch.

Digitized by Google

weist zunächst der hohe Ruf, den er zu seiner Zeit als „weltbekannter Geigenkünstler" genoß, „dessen gleichen so leicht nicht in königlichen und fürstlichen Kapellen gefunden wurde."[1]) Freilich als so etwas wie einen modernen Violinvirtuosen darf man sich — wie dies in gedankenloser Weise öfters geschieht — Schop nicht vorstellen. Bis tief ins 17. Jahrhundert hinein ist die Violine fast nur zum Hervorbringen materialistischer Klangeffekte in scherzhaft-spielender Nachahmung von Naturlauten verwendet worden, und nur erst die Anfänge einer wirklich künstlerischen Benützung dieses jetzt so wichtigen Instruments fallen in Schops Lebenszeit.[2]) Und wie gerne wir auch glauben mögen, daß gerade Schop sich seinen Ruf als Violinspieler nur durch die kunstmäßige Behandlung seines Instrumentes erworben habe: darüber, wie weit er in dieser Richtung über die Anfänge hinausgekommen ist, sind Dokumente bis jetzt nicht bekannt geworden. — In den Melodien Schops zu Liedern von Rist und den ihnen als harmonische Unterlage mitgegebenen Bässen, zeigt er sich als hervorragend tüchtigen Musiker, mag er sie nun, wie v. Winterfeld will, „mit innerer Freude an den Liedern, und von ihnen erfüllt und durchdrungen" gesungen, oder wie die Vorrede der ersten „Himmlischen Lieder" von 1641 minder poetisch mitteilt, „in aller Eile gesetzt" haben.[3]) Ob man in einzelnen Wendungen dieser Melodien speciell den Violinspieler erkennen kann, wie manche meinen, wird von der persönlichen Ansicht abhängen. Sicherlich mehr aber dokumentiert sich in ihnen der Instrumentalmusiker überhaupt, der sich früher als manche seiner von der älteren kirchlichen Vokalmusik herkommenden Zeitgenossen in Melodiebildung und Harmonik ganz und mit voller Sicherheit auf den Boden der neuen Tonalität zu stellen vermocht hat. Damit trat er zugleich als würdiger Genosse jenen Männern an die Seite, die wie Heinrich Schütz, Samuel Scheidt u. a. mit

[1]) Vgl. Neumark, der ihn 1650 oder 1651 mit Heinrich Scheidemann zusammen in der Vesper zu Hamburg hatte spielen hören, im „Poetisch-musik. Lustwald." 1657. 3. Abtl. Allg. musik. Ztg. 1864. S. 426, und Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 329, der erzählt, daß Schop mit Jakob Prätorius öfters zum König Christian IV. von Dänemark — vermutlich auf irgend ein Hamburg benachbartes Schloß in Holstein — berufen worden sei, um demselben vorzuspielen.

[2]) Vgl. Rühlmann, „Die Kunst des Violinspiels. Eine hist. Studie" in der Allg. musik. Ztg. 1865. Nr. 35—43, wo S. 571 vier Hauptperioden in der Entwicklung des Violinspiels unterschieden werden, deren erste „Die frühesten Versuche des Solospiels von 1620 bis 1683" also in den c. 40 Jahren von 1620—1660 mit Schops Wirken zusammenfällt. Zu was bis in die Mitte des 17. Jahrh. die Violine benützt wurde — Nachahmung der „Rad-Leyer, der kleinen Schalmey, der Trompete, der Flöte, des Orgeltremulanten, ja sogar des Geschreies der Henne und des Hahns, des Gebells der Hunde und des Mianens der Katzen" — darüber vgl. man das. Nr. 36. S. 587—589.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 434. — Aus mehreren Andeutungen scheint überhaupt hervorzugehen, daß der melodienbedürftige Rist nicht nur Schop, sondern auch anderen seiner Sänger, insbesondere den Hamburger Musikern öfters recht ungelegen kam und ihnen überlästig wurde.

Digitized by Google

unverwandt vorwärts schauendem Blick die Grundlagen evangelischer Kirchenmusik geschaffen haben. Das entschiedene Wurzeln der Melodien Schops in der neuen Tonalität, unbeirrt durch den Rückblick auf die alte, und die ebenso auf der neuen harmonischen Basis ruhende, künstlerisch freie Gestaltung der Bässe, die namentlich dann hervortritt, wenn diese in ein duettierendes Verhältnis zur Melodie gesetzt sind: das ist das Eigentümliche derselben und das, was ihnen den jugendlich frischen Klang giebt, der ihnen vielfach eignet, das endlich hebt sie auch weit hinaus über zahlreiche Kantorenarbeiten des 17. Jahrhunderts, die aus dem unsichern Schwanken zwischen Altem und Neuem nicht herauszukommen wußten. Weniger vorgeschritten zeigt sich Schop in der rhythmischen Gestaltung seiner Melodien. Sie ist noch ganz die der Zeit, da sich ein freier, rein musikalischer Rhythmus aus dem alten, durch die sprachliche Metrik gebundenen erst herausbildete. — Auf dem Titel des ersten Zehn der Himmlischen Lieder von 1641 steht der Vermerk, daß die Melodien „mehrerenteils" von Schop gesetzt seien. Im Heft selbst aber tragen die Weisen keinerlei Unterscheidungszeichen und die späteren Ausgaben haben auch den Titelvermerk gestrichen; gleichwohl ermangelt dadurch Schops Autorschaft gerade hinsichtlich dieser kirchlich wichtigsten Melodien der absolut sicheren Beglaubigung.[1]) Wenn Rist schon 1652 sagt, seine Lieder mit Schops Melodien seien „nunmehr durch ganz Teutschland dermaßen bekannt, daß sie auch von denen, welche der Musik nicht eben kundig . . . gar fein gesungen werden," so ist das bei der bekannten Weise des Mannes, den Mund immer möglichst voll zu nehmen, nur cum grano salis zu verstehen. Das erste Gesangbuch, das Schopsche Melodien aufnahm, war Crügers Praxis piet. melica von 1648, und dieses wichtigste Gesangbuch des 17. Jahrhunderts hat wohl am meisten zur Verbreitung derselben beigetragen. 1650 erscheinen solche bereits auch in Süddeutschland (in der „Geistl. Seelenharpffe" zu Hall) und im äußersten Osten (im Königsberger G.-B.); 1659 schon zahlreicher bei Heinr. Müller „Geistl. Seelenmusik", und im letzten Viertel des Jahrhunderts waren etwas über 20 derselben im Gebrauch (bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683 stehen 22). Im 18. Jahrhundert bringt z. B. das Bronnersche

[1]) Daß die Melodie „O Traurigkeit, o Herzeleid" (vgl. den Art.) Schop als Erfinder nicht zugehört, ist längst nachgewiesen; doch wird sie ihm auch jetzt noch vielfach zugeschrieben. — Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 128 und 197 hat bei den Melodien „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" und „Lasset uns den Herren preisen" zu Schops Autorschaft ein ? gesetzt und S. 220 nur zugegeben, daß sie „wahrscheinlich" von ihm erfunden seien, ohne dies jedoch zu begründen. — Ob zur Erklärung des „mehrerenteils" und seiner späteren Beseitigung die Annahme v. Winterfelds a. a. O. II. S. 368—369 ausreicht: „vielleicht habe der erste fehlerhafte Abdruck der Melodien Schop bewogen, bei einigen derselben seine Urheberschaft abzulehnen, ohne sie näher bezeichnen zu wollen, und die spätere Berichtigung habe ihn wieder versöhnt" — ist sehr fraglich. Er war vielleicht froh, den aufdringlichen Rist los zu sein, und hat sich um das spätere Schicksal der Melodien, denen er besondere Bedeutung wohl kaum beimaß, wenig mehr bekümmert.

Digitized by Google

Choralbuch von 1715 noch 5 Melodien als zu Hamburg in kirchlichem Gebrauch stehend; Seb. Bach hat in seinen Kirchenmusiken 6 verwendet, und das Sammelwerk von König 1738 deren noch 18 aufgenommen. Jetzt sind 4 Schopsche Melodien kirchlich allgemein gültig und etwa 6 weitere in beschränkteren Kreisen noch im Gebrauch. Diese 10 Melodien, die sämtlich in besondern Artikeln unsres Werkes behandelt sind, führen wir hier noch übersichtlich an:

a) die 4 ökumenisch gewordenen: 1. „Ermuntre dich, mein schwacher Geist." Himmlische Lieder. 1641. 1tes Zehn. Nr. 1. — 2. „Lasset uns den Herren preisen" („Sollt ich meinem Gott nicht singen"). Das. 1tes Zehn. Nr. 8. — 3. „O Ewigkeit, du Donnerwort." Das. 3tes Zehn. 1642. Nr. 2 (bei Schop „Wach auf, mein Geist, erhebe dich," auf unser Lied übertragen und überarbeitet von Johann Crüger). — 4. „Werde munter, mein Gemüte." Das. 5tes Zehn. 1642. Nr. 7. — b) 6 in kleineren Kreisen noch gebrauchte: 5. „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen." Das. 3tes Zehn. 1642. Nr. 1. — 6. „Jammer hat mich ganz umgeben." Das. 3tes Zehn. 1642. Nr. 4. — 7. „O Jesu, nie befleckts Lamm." Das. 3tes Zehn. 1642. Nr. 7. — 8. „O Gottes Stadt, o güldnes Licht." Das. 3tes Zehn. 1642. Nr. 10 (durch die Mel. des Darmst. G.-B.s 1694 vielfach verdrängt). — 9. „O Ewigkeit, du Donnerwort" (nämlich Schops ursprüngliche Melodie zu diesem Lied). Das. 4tes Zehn. Nr. 9. — 10. „Gott, der du selber bist das Licht" (diese Weise fast nur noch in Joh. Crügers Umbildung). Das. 1tes Zehn. 1641. Nr. 9.[1])

Schott, Georg Balthasar, ein zu Seb. Bachs Zeit geachteter Organist an der Neuen Kirche zu Leipzig, an der er von 1720—1729 angestellt war. Daß er ein tüchtiger Musiker gewesen sein muß, beweist der Umstand, daß er 1723 bei der Besetzung des Thomaskantorats neben Männern wie Fasch, Rolle, Kauffmann, Telemann, Graupner und Bach ernstlich in Frage gekommen war. 1729 ging er als Kantor nach Gotha.[2]) Weiteres über ihn ist nicht bekannt.

Schott, Johann Georg, war 1603, als er sein unten zu verzeichnendes Gesangbuch herausgab, „Keyſ. gefreyter Notarius vñ Stattſchreiber" zu Butzbach.[3]) Sein Buch widmete er zwei Grafen von Nassau als ein Zeichen des Dankes dafür, daß sie ihm ermöglicht hatten, von November 1590 bis Ende Januar 1591 zu Erbach im Odenwald bei Nikolaus Rosthius (vgl. den Art. „Rost") „Musicam poeticam vnd suavitatem modulationum zu fassen," sowie daß sie ihn „nachgehends vmb die fünff Jahr lang an dero Hoff zu Ottweiler in der Cantzley zur

[1]) In den bis jetzt erschienenen Bänden von Zahns großem Werk „Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder" (Gütersloh, Bertelsmann) findet man 50 Melodien von Schop neu gedruckt.

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 3—6. 30 und 50.

[3]) Jetzt ein Städtchen von c. 4000 Einwohnern in der Provinz Oberhessen des Großherzogtums Hessen-Darmstadt.

Digitized by Google

Federn haben informiren vnd anführen lassen." Sein Gesangbuch für „Kirchen, Schulen und Haushaltungen" hat er „extra officium Notariatus" darum bearbeitet, weil „ein jeglicher Christ, er sey ex professo oder nicht: Theologus oder Politicus Gott vnd seinem Nechsten beydes in Ecclesia et Politica seinen von gott habenden Gaben nach, zu dienen schuldig, pflichtig vnd verbunden" sei. Dies alles erfahren wir durch ihn selbst aus seiner Vorrede[1]) vom 16. März 1603, weiteres aber ist über ihn nicht mehr bekannt. Sein Werk ist als älteste Quelle einiger Melodien und der ältesten bekannten Tonsätze über die 1599 zuerst erschienenen beiden Melodien Dr. Ph. Nicolais: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von Wichtigkeit.[2]) Schotts Harmonisierung dieser, wie auch der übrigen Melodien ist nach dem Urteile v. Tuchers „steif, hart und trocken und bietet besonderes Interesse nicht dar." Das Buch ist:

> Psalmen vnd Gesangbuch. Darinn die Geistliche Lieder D. Mart. Lutheri, vnd anderer Christen begrieffen, zu vier Stimmen Contrapuncts weiß ordentlich colligieret vnd zusammen gesetzet, durch Johann Georg Schotten. Not. Caes. P. Franckfurt a. Meyn, durch Sigismundum Latomum M.D.C.III. 12°. — Es besteht aus 4 Teilen. „Der erste enthält die Psalmen, in welchen nicht alle Psalmen, dagegen aber mehrere doppelt durch Lieder vertreten sind, mit 75 Melodien; der zweite enthält die Katechismusgesänge, 31 Nrn. mit 27 Melodien, wobei mehreren Liedern doppelte Melodien beigefügt sind; der dritte die Festgesänge mit 52 Nrn. und 50 Melodien, und endlich der vierte Lehr- und Trost-, Bet- und Klag-, Lob- und Danklieder, 44 Nrn. mit 44 Melodien, von denen eine zweimal vorkommt, ein Lied aber ohne Melodie ist. Im ganzen also 196 vierstimmig harmonisierte Melodien" (v. Tucher).

Schott, Konrad, ein namhafter alter Orgelbauer, war, wie aus der Umschrift seines Bildnisses, das 1625 im 63. Jahr seines Alters in Kupfer gestochen wurde, hervorgeht, 1562 in Schwaben geboren. In seiner Jugend hatte er das Unglück infolge der Blattern zu erblinden; dies hinderte ihn jedoch merkwürdigerweise nicht, ein Meister in seiner Kunst zu werden, von dem bezeugt ist, „der Blinde soll zu seiner Zeit nicht seines gleichen als Orgelmacher gehabt haben." 1625 wird er als „Blindtorgelmacher", am Hofe des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg aufgeführt,[3]) und 1630 starb er zu Stuttgart. Von seinen Werken sind noch bekannt:

[1]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 326. 327. Gerber, Neues Lex. IV. S. 116 wußte nur aus Draud. Bibl. germ. daß Schott ein „Artig Gesangbuch 4 vocum. Frankfurt 1603. 12°" herausgegeben habe. Das haben ihm Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 504, Mendel-Reißmann, Musik. Lex. IX. S. 152 u. a. nachgeschrieben.

[2]) Da Nicolais „Freudenspiegel ꝛc. 1599 in Frankfurt gedruckt wurde, braucht man nicht, wie v. Tucher, a. a. O. thut, nach „einem bis jetzt noch unbekannten vor 1603 erschienenen „Hamburger G.-B." zu suchen, dem Schott diese Melodien entnommen haben soll.

[3]) Vgl. Sittard, Zur Gesch. der Musik ꝛc. am Württemb. Hofe. I. S. 46. Euterpe 1882. S. 185. 186.

Digitized by Google

„ein kunstreich Orgelwerck" in der Hospitalkirche zu Stuttgart; ferner daß er „Ao. 1595 innerhalb 2 Jahren mit Beyhülfe Meister Peter Grünwalds aus Nürnberg und Andreas Schneiders aus Lucka in Niederschlesien die Orgel im Münster zu Ulm reparieret;"[1]) endlich die Orgel der Stadtkirche zu Freudenstadt[2]) 1608, an der bis zu ihrem Abbruch im Jahr 1848 (der Orgelbauer Weigle in Stuttgart setzte an ihre Stelle ein neues Werk) die Inschrift zu lesen war: Haec ego Conradus Schottus feci organa coecus, His mentemque sonis, offero cuncta Deo.

Schraubenringe, sowie Hüte (vgl. den Art.), die mittelst eines Schraubengewindes höher oder tiefer geschraubt werden können, zum Stimmen der offenen und gedeckten metallenen Labialpfeifen von c. 1 Fuß Länge an hat die Orgelbaufirma Markussen & Sohn (vgl. den Art.) in Apenrade seit 1822 angewendet.[3]) Es ist eine alte Klage, daß die Metallpfeifen durch das Stimmen an ihren Mündungen verbogen, eingerissen, oder sonst beschädigt werden. Dem soll diese Stimmvorrichtung abhelfen. Die Pfeifen erhalten etwas unter der Mündung einen Schraubengang; einen ebensolchen erhält in seinem Innern ein Metallring für die offenen und der metallene Hut der gedeckten Pfeifen. So können Ring und Hut an den Pfeifen höher oder tiefer geschraubt und dadurch diese (wie die Erfinder versichern) „bequem, sicher und haltbar" gestimmt werden. Damit die Pfeifen sich bei diesem Schrauben nicht mitdrehen, wird an die Füße ein kleiner Metallknoten angelötet, der in einer Kerbe des Pfeifenbrettes festsitzt. Doch hat diese Vorrichtung nicht so allgemeinen Eingang gefunden, wie die von derselben Firma erfundenen Stimmschlitze (vgl. den Art.) und Stimmschieber.

Schraubenstimmung, eine neuere Stimmvorrichtung an den Zungenstimmen der Orgel, namentlich an den einschlagenden, die der Stimmung am häufigsten be-

---

[1]) Vgl. Dietrich, Sonderbahre Predigten. IV. S. 182.. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 276. — Diese Orgel hatte Kaspar Sturm aus Schneeberg in Bayern 1576 gebaut; sie hatte ursprünglich 1700 Pfeifen; Schott erweiterte sie auf 45 Stn. mit 2952 Pfeifen. 1630 wurde sie von Johann Meier „renoviert und durchaus gestimmt." Dies ist wohl der „Johann Mayer", der 1625 als Kalkant an der Hofkirche zu Stuttgart neben Schott, dem Orgelmacher, aufgeführt wird. Da er 1634 nicht mehr als solcher erscheint, wird er jetzt als Orgelmacher gearbeitet haben, und war wohl ein Schüler Schotts. Vgl. Sittard, a. a. O. I. S. 46. 49.

[2]) Dies Württemb. Landstädtchen auf dem höchsten Schwarzwald wurde 1599 von um ihres Glaubens willen vertriebenen Salzburgern gegründet. In die Kirche, die 1601—1608 nach einem ganz eigentümlichen Plan gebaut wurde, kam die ebenso eigentümlich konstruierte Orgel Schotts.

[3]) Vgl. deren Broschüren „Einige Zeugnisse über Orgeln." Hadersleben, 1868. S. 36, und „Einige Dispositionen ꝛc." Kiel 1883. S. 6. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. II. 2. S. 930. 935—936. Atlas Taf. CVII. Fig. 944. 945.

Digitized by Google

dürfen. Bei der einen Art dieser Vorrichtung wird die hergebrachte Stimmkrücke, die oft schwer beweglich ist, mittelst einer an ihrem aus dem Kopf der Pfeife hervorragenden Stiel angebrachten Schraube auf- und niederbewegt. Bei einer andern Art fällt die Stimmkrücke weg; ihr sonst die Zunge andrückender Teil liegt in Form eines aufgeschraubten eisernen Steges fest über der Zunge, diese dagegen samt dem Zungenrahmen ist beweglich und kann mit einer Schraube je nach Bedarf der Stimmung aufwärts gezogen, oder abwärts getrieben, d. h. ihr schwingender Teil kann verkürzt oder verlängert werden. Nach Töpfer hat der Orgelbauer Gieseke sen. in Göttingen, der sich um den Bau der Zungenstimmen überhaupt manche Verdienste erworben hat, auch diese Vorrichtung erfunden. Jetzt wird sie von verschiedenen Orgelbauern, doch nicht immer zum Vorteil der betreffenden Stimmen, angewendet.[1])

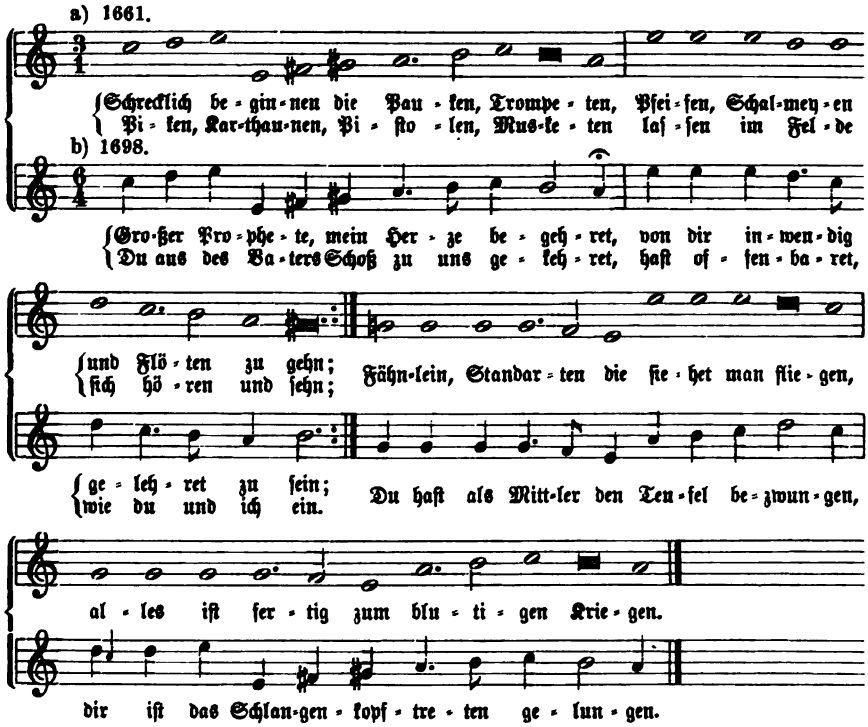
Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten, Choral. Dieses für den Kirchengesang unmögliche, und darum auch nicht in denselben übergegangene Lied, stammt aus Johann Flitners „Suscitabulum musicum, das ist: musikalisches Weckerlein ꝛc." Greifswald 1661. S. 477 (Nr. 13 unter den Liedern dieses Büchleins). Es ist in dieser Quelle mit „J. F. S. H.", der Namenschiffer Flitners bezeichnet, trägt aber zugleich auch die Überschrift „Parodia"; daher hat man es für „die Umdichtung eines unbekannten weltlichen Liedes" halten zu sollen gemeint.[2]) Die eigene Melodie, die gleichzeitig mit dem Liede in derselben Quelle erscheint, hält v. Winterfeld ebenfalls für eine bloße Übertragung, da sie ebenso wenig als das Lied ein „geistliches Gepräge trage, vielmehr ihr wahrscheinlich weltlicher Ursprung in auffallender Weise hindurchklinge." Zahn schreibt sie mit Vorbehalt Flitner als Erfinder zu. Sie ist im Original, mehr aber noch in einer Umbildung des Darmstädter G.-B.s 1698. S. 255 und unter Anwendung auf die Lieder „Großer Prophete, mein Herze begehret", „Selig, ja selig, wer willig erträget" und „Jesu, hilf siegen, du Fürste des Lebens" bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts fortgepflanzt worden. Sie lautet: a) im Original, b) in der Umbildung des Darmst. G.-B.s 1698 so:

---

[1]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. I. 1. S. 121—123. Atlas Taf. IX. Fig. 140—144. Eine Posaune mit Schraubenstimmung von A. Peternell hat auch Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. Taf. II. Fig. 47 abgebildet. Über einschlagende Zungenstimmen (Posaune 32', Fagott 16', Dulcian 16') mit dieser Vorrichtung von Ladegast vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg I. 1875. S. 66. 67. — Der kurz angebundene Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 31 zählt „Stellschrauben u. dgl." an den Rohrwerken zu den „Künsteleien".

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 467. 468. — Zahn, Melodien II. S. 548 schreibt das Lied jedoch Flitner ohne Vorbehalt zu, und es ist bis zur Stunde eine weltliche Grundlage für dasselbe auch nicht aufgefunden.

Digitized by Google



und war in der ersteren Form aufgenommen im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1160. S. 1217. 1218. 1691. Nr. 1225 (aber nur in „Kurtzer Anhang", unter der Aufschrift „Von dem Kriegs- und Siegs-Fürsten Christo Jesu"), und in Daniel Speers Choral-Gesangbuch. Stuttg. 1692. In der zweiten Form erschien sie bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 569 als erste Weise zu „Selig, ja selig, wer willig erträget;" bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 208 als dritte Melodie zu „Großer Prophete, mein Herze begehret"; bei Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 990. S. 662. 663 als zweite Weise zu „Selig, ja selig ꝛc.", und endlich noch bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 181 in weiterer, ziemlich starker Variierung zu dem Liede „Jesu, hilf siegen, du Fürste des Lebens."

Schreierpfeife, Schreier, eine veraltete gemischte Stimme der Orgel, eine kleinere Zimbel (vgl. den Art.), entweder zweifach zu 2′ und 1′, oder dreifach zu 1′, ½′ und ¼′, und nur durch ihre Mensur und sehr scharfe Intonation von der Zimbel verschieden.[1]) Prätorius führt diese Stimme nur einmal in einer Dispost-

[1]) Vgl. Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgel. 1815. S. 109. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 87. Ausg. von Kothe 1887. S. 159. Fuhrmann, Musik. Trichter. 1706. cap. 10 bemerkt, daß die Schreierpfeife „stark gehe".

Digitized by Google

tion als „Kleinschreyer" an, und schon zu Werkmeisters Zeit gehörte sie unter die „vielerlei Arthen" von Orgelstimmen, die „verloschen waren."[1]) Seidel unterscheidet von Schreierpfeife noch Schreipfeife und beschreibt diese in seinem Artikel „Cymbel" als eine „3fache Cymbel zu 1′, 1/2′ und 1/4′, die in alten Orgeln zuweilen unter dem Namen Schreipfeife" vorkomme.[2])

Schreyer, Christian Heinrich, Kandidat der Theologie und Musiklehrer in Dresden, wo er am 24. Dezember 1751 in sehr beschränkten Verhältnissen geboren war. Als Schüler der St. Annenschule lernte er Musik in den öffentlichen Singstunden und durch Abschreiben von Partituren für seinen Kantor. Bald machte er eigene Kompositionsversuche, welche der Organist Fehre korrigierte. 1771 bezog Schreyer die Universität Wittenberg, um Theologie zu studieren, und brachte als Chorpräfekt an der dortigen Schloßkirche auch seine eigenen Motetten zur Aufführung. Als Kandidat kehrte er 1776 nach Dresden zurück, und da er keine Aussicht hatte, als Geistlicher angestellt zu werden, so beschäftigte er sich als Privatlehrer, namentlich in der Musik, und als Komponist. Als solcher schrieb er eine größere Anzahl von Klavierstücken und Liedern, von denen aber nur einzelnes gedruckt wurde. An Kirchenstücken, zu denen er auch die Texte verfaßte und die meist in der St. Annenkirche zu Dresden zur Aufführung gekommen sind, werden als seit 1795 entstanden genannt: „über 30 vollstimmige Kantaten und Hymnen, worunter auch zwey Oratorien befindlich sind." Noch 1820 erschien von ihm gedruckt eine „Neue Melodie des Herr Gott, dich loben wir, zur bequemen Begleitung mit Trompeten und Pauken nebst andern Instrumenten." Meißen, Gödsche.[3]) Er starb zu Dresden 1822.

Schreyer, Johannes, Musiklehrer in Dresden, ist am 20. Juni 1856 zu Possendorf bei Dresden geboren. Er erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem tüchtigen Organisten aus Anackers Schule. Von 1870—1876 bildete er sich auf dem Seminar zu Friedrichsstadt-Dresden zum Lehrer aus und setzte zugleich unter O. Wermanns Leitung seine musikalischen Studien fort. Um diese zu vollenden, bezog er 1876 das Konservatorium zu Leipzig, ging 1877 nach Dresden zurück, um sich bei G. Merkel im Orgelspiel zu vervollkommnen, und studierte von 1878—1880 auf der Akademie der Künste zu Berlin unter Friedr. Kiel noch Komposition. 1881 ließ er sich als Musiklehrer in Dresden nieder. — Neben seiner praktischen Wirksamkeit bethätigt sich Schreyer als fleißiger Forscher auf dem Gebiet

---

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 174. Werkmeister, Org. Grun. rediv. 1705. § 46. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 459. Mus. mech org. 1768. I. S. 140.

[2]) Bei Prätorius, a. a. O. II. S. 42 ist das alte Holzblasinstrument „Schryari", auff deutsch Schreyerpfeiffen seind starck und frisch am Laut" angeführt und in der Sciagr. Tab. XII. Fig. 4. 5. 6 auch abgebildet.

[3]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 118—120. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 131.

Digitized by Google

der Musikgeschichte. Riemann (im Vorwort seines Musik-Lexikons) nennt ihn als einen seiner Mitarbeiter, und auch unser Buch verdankt ihm wertvolle Mitteilungen. 1889 veröffentlichte er den ersten Band einer Ausgabe Seb. Bachscher Orgelkompositionen, die den Zweck verfolgt, durch „genaue Angabe des Fingersatzes, der Pedalapplikatur, des Tempos, der rhythmischen Konstruktion (Phrasierung nach Riemanns Vorgang) und, soweit dies möglich ist, der Registrierung, jungen Organisten methodische Anleitung zum Studium der Orgelwerke Bachs zu geben." Es hat diese Ausgabe von eigentümlicher, auf eindringender Beschäftigung mit den betreffenden Werken beruhender Einrichtung verschiedene und nicht überall günstige Aufnahme gefunden. Das schadet nichts; man kann und soll der Wiedereinführung der Bachschen Werke dienen — „auf allerlei Weise". Diese Ausgabe ist:

Kompositionen für Orgel von Johann Sebastian Bach. Iter Band: 1. Präludium und Fuga C-moll. 2. 6 Choralbearbeitungen. 3. Sonate in Es-dur. 4. Fuge in G-moll. 5. Toccata in C-dur. 6. Präludium und Fuge in H-moll. Kritisch revidiert, mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen herausgegeben von Johannes Schreyer. Leipzig, Hofmeister. VI u. 59 S. qu. 4^0.

Schröder, David, Organist an der Marienkirche zu Stralsund, zu gleicher Zeit, da Johann Martin Rubert (vgl. den Art.) Organist an der Nikolaikirche daselbst war. Er stammte aus Kopenhagen und war der Sohn des dortigen Organisten an der H. Geistkirche, Laurenz Schröder.[1]) Was er, der als ein tüchtiger Organist und Komponist für sein Instrument und für konzertierende Kirchenmusik gerühmt wird, an seinem Teil zur Ausbildung des Orgelchorals und der älteren Kirchenkantate beigetragen, darüber sind Dokumente bis jetzt nicht bekannt geworden. Nur im allgemeinen wissen wir von Mattheson, der Kompositionen von ihm im Manuskript kannte, daß ihm „wohlfließende Melodie und Harmonie" eigen war, so daß er sowohl durch sein Orgelspiel als durch seine Kirchenstücke die Herzen der Zuhörer „nicht wenig zu rühren" vermochte. Im Vergleich mit der „Ernsthaftigkeit und Schwere" Ruberts, war „seine Setzart lieblicher; er erweckte Lust und Vergnügen," Rubert dagegen „Aufmerksamkeit und Andacht."[2]) Schröder starb zu Stralsund am 9. Januar 1682.

Schröter, Christoph Gottlieb, einer der gebildetsten und in der musikalischen Welt des vorigen Jahrhunderts angesehensten Organisten, war am 10. August 1699

[1]) Von diesem ist noch eine Schrift „Laus Musicae". 1639 bekannt. Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 320. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 7 und S. 142. Gerber, Altes Lex. II. S. 450. Neues Lex. IV. S. 122. Ein andrer Sohn von ihm und Bruder David Schr., Johann Schröder, war 1665 königl. Dän. Kammerorganist und Organist an der deutschen Peterskirche zu Kopenhagen. Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 557.

[2]) Vgl. Mattheson, a. a. O. S. 319. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 468.

Digitized by Google

zu Hohenstein in Sachsen geboren. Als siebenjähriger Knabe schon kam er 1707 als Diskantist in die Dresdner Kapelle und unter die Leitung des damaligen Kapellmeisters Johann Christoph Schmidt (vgl. den Art.), wurde dann gleichzeitig mit C. H. Graun Ratsdiskantist und, nachdem seine Stimme mutiert hatte, Alumnus der Kreuzschule. Durch den Organisten Behn bekam er ein Monochord in die Hände, das ihn zu Studien über musikalische Temperatur und neben dem damals bekannten und beliebten Instrumente des Pantaleon Hebenstreit, dem Pantalon, auch zu mechanischen Arbeiten anregte, die auf Herstellung eines Klavierinstruments mit Hammeranschlag abzielten. Am 21. Februar 1721 konnte er am Hofe zu Dresden zwei Modelle eines Hammerklaviers, mit Anschlag von oben und von unten, vorzeigen. Doch sind diese Modelle nicht weiter bekannt geworden, und als Schröter 1763 mit dem Anspruch, der Erfinder einer Hammerklavier-Mechanik zu sein, hervortrat, war es zu spät: Gottfried Silbermann (vgl. den Art.) hatte lange vorher schon auf Grundlage der von Bartolomeo Cristofori in Florenz 1711 erfundenen Hammermechanik brauchbare Pianofortes gebaut.[1]) — 1717 absolvierte Schröter die Kreuzschule und bezog die Universität Leipzig, um nach dem Wunsche seiner Mutter Theologie zu studieren. Als aber die Mutter noch im selben Jahr starb, achtete er sich der Verpflichtung gegen sie entbunden und beschloß, seiner Neigung folgend, sich

[1]) Es ist hier nicht der Ort, des näheren auf die Frage der Berechtigung oder Nichtberechtigung des Schröterschen Erfinder-Anspruches einzugehen. Der Erfinder des Pianoforte, wie man lange gemeint hat, ist er nicht, aber eine eigentümliche Hammermechanik hat er erfunden und man braucht daher seine Ansprüche nicht so animos zurückzuweisen, wie Robert Eitner dies notwendig erachtet hat. — Alles Nähere über diese Angelegenheit zugleich mit den nötigen Abbildungen findet man bei Marpurg, Krit. Briefe. 1764. III. S. 85. O. Paul, Gesch. des Klaviers 1869. S. 82. Eitner „Ein altes Pianoforte" in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. Nr. 2. 3. S. 17—27. 33—40. Weitzmann, Gesch. des Klavierspiels. 1879. S. 266. 271—272. Abb. S. 373. Fig. 10. Grove, Dict. of Music. III. S. 712. 713. — Hier mag auch noch eine andere Erfindung Schröters erwähnt werden, welche die Orgel betraf, und von welcher Gerber, Altes Lex. II. S. 453 berichtet, daß Schröter damit ermöglichen wollte, „ohne Veränderung der Register nach Belieben schwach und stark spielen zu können." Nach Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 505. 506 „steckte das Geheimnis in der Einrichtung der Windlade, in welche der Wind durch 7 unterschiedene Wege geleitet wurde. Die Ladenventile wurden in 7 unterschiedenen Graden des Windes aufwärts getrieben (d. h. wohl angedrückt), so daß bei völlig angezogenem Werk und bey dem schwächsten Niederdrücken des Claviers auch nur die mitangezogenen schwächsten Stimmen, hingegen bey dem mittelmäßigen Niederdrücken die angezogenen mittelmäßigen Stimmen, nebst den vorigen schwachen, und bey dem stärksten Niederdrücken des Claviers alle angezogenen Stimmen lautbar wurden." Als Schröter 1740 „beynahe mit dieser Erfindung zu Stande war, wurde ihm vor selbige 500 Rthlr. von einem Mechanikus geboht en, wenn er seinen Namen als Erfinder verschweigen wollte. Dieß litt aber sein Ehrgeiz nicht, er wurde darüber verdrießlich und ließ die Sache liegen." Vgl. auch Mitzler, Musik. Bibliothek. III. S. 461. V. S. 577. Praktisch war diese Erfindung kaum, da sie ganz auf die verschieden schwere Spielart eines Werkes basiert ist.

Digitized by Google

ganz der Musik zu widmen. Er kehrte nach Dresden zurück und wurde hier durch des Kapellmeisters Schmidt Vermittlung zunächst Privatkopist bei Antonio Lotti, als der er dessen „Partituren ins Reine schreiben und die von ihm meistenteils ausgelassenen Mittelstimmen hinzufügen" mußte;[1]) dies war für ihn eine treffliche musikalische Schule. 1721—1724 machte er als Sekretär eines vornehmen Herrn eine Reise durch Deutschland, Holland und England; dann ging er noch nach Jena, um weitere Studien in den schönen Wissenschaften zu machen, und hielt dort selbst auch eine Privatvorlesung über musikwissenschaftliche Gegenstände. Seine erste Anstellung als Organist erhielt Schröter 1726 an der Hauptkirche zu Minden, und 1732 folgte er dem Rufe als Organist an die Hauptkirche zu Nordhausen. Hier, in der thüringischen Kleinstadt, verbrachte er sein ganzes übriges Leben, obwohl er — wie Gerber bedauernd bemerkt — „nach seinen Kenntnissen, Wissenschaften und nach seinem Fleiße mit allem Recht ein besseres Schicksal verdient hätte, indem er es in allen Teilen der musikalischen Kenntnisse zu einer vorzüglichen Höhe gebracht hatte." Als Organist war Schröter einer „der bravsten" seiner Zeit, der „im Stande war, ein reines Trio, Quatro und eine Fuge nach allen Regeln der Harmonie" zu improvisieren. Nur eines gefiel den Organisten der Bachschen Schule an ihm nicht: daß er entgegen der Weise ihres Meisters „seine Orgel durchaus staccato traktierte."[2]) — Als Komponist schrieb er allein an Kirchenmusik sieben Jahrgänge Kirchenkantaten, fünf Passionsmusiken und viele Orgelwerke, neben zahlreichen Gelegenheits-Musiken und Instrumentalwerken jeder Art; doch ist von all diesen Werken nur ganz Weniges gedruckt worden. Nicht minder fleißig war Schröter als Musikschriftsteller; neben Generalbaß- und Harmonielehre beschäftigte er sich auf diesem Gebiet hauptsächlich mit der mathematischen Theorie der Musik, mit Temperaturberechnungen u. dgl.[3]) Seit 1730 war er Mitglied der Leipziger „Musikalischen Societät" und ein fleißiger Mitarbeiter an Mitzlers Musikalischer Bibliothek. Mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgte er die musikalischen Tagesereignisse und beteiligte sich mehrfach und mit gewandter Feder an etwa auftauchenden Streitigkeiten.[4]) Schröter, der „von Person ein ganz klein Männchen war, sich

[1]) Lottis Anstellung in Dresden datierte vom 1. Sept. 1717, und im Oktober 1719 kehrte er wieder nach Italien zurück. Vgl. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik ꝛc. in Dresden. II. S. 108. 149.

[2]) Vgl. Gerber, a. a. O. II. S. 455. Spitta, Bach II. S. 132.

[3]) Eine „Geschichte der Harmonie, worinne er seit langer Zeit und mit vieler Mühe untersucht hatte, wenn, wo, von wem und bei welcher Gelegenheit die Harmonie mit einem neuen Intervalle, oder bisher unbekannten Akkorde war bereichert worden," ist leider 1761 bei der Plünderung Nordhausens durch die Franzosen zu Grund gegangen.

[4]) So wendete er sich 1746 und 1754 gegen den Angriff Joh. Adolf Scheibes (vgl. den Art.) auf Bach, und auch in den bekannten Streit gegen den Rektor Biedermann wegen des „musice vivere" hat er auf Bachs Veranlassung 1749 seinen Spieß getragen. Vgl. Bitter, Bach II. S. 340—343. Spitta, Bach II. S. 738. 739. Lindner, Zur Tonkunst. 1864. S. 64—94.

Digitized by Google

aber dabey ein sehr gravitätisch Ansehen gab,“[1]) starb zu Nordhausen im November 1782 im 83. Jahr seines Alters. — Von seinen Kirchenmusik-Werken führen wir nach seiner eigenen Angabe bei Gerber an:

1. „Vier Jahrgänge Kantaten nach Neumeisters Poesie. — 2. Ein Jahrgang nach Rambachs Poesie. — 3. Zween Jahrgänge nach Scheibels (vgl. den Art.) Poesie. — 4. Vier Passionsmusiken. — 5. Die sieben Worte Jesu, eine Passionsmusik nach eigener Poesie. — 6. Viele Musiken zu Hochzeiten, Begräbnissen, Kirchweihen, Huldigungen, Aerndte- und Jubelfesten, größtentheils eigener Poesie. — 7. Viele Fugen und Choralvorspiele für die Orgel.“ — Außerdem sind noch die folgenden beiden Schriften von Schröter bekannt: 8. Deutliche Anweisung zum General-Baß in beständiger Veränderung des uns angebohrenen harmonischen Dreyklangs, mit zulänglichen Exempeln. Halberstadt 1772. 4°. — 9. Letzte Beschäftigung mit musikalischen Dingen. Nebst 6 Temperatur-Plänen und einer Noten-Tafel. Nordhausen 1782. 4°. Diese letztere Schrift ist namentlich von Wichtigkeit, weil der Verfasser hier Regeln für das Generalbaßspielen bei Kirchenmusiken giebt.

Schröter, Johann Georg, „Bürger und privilegierter Orgelmacher“ zu Erfurt, der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blühte und in Erfurt und dessen näherer oder fernerer Umgebung zahlreiche Orgelwerke verschiedener Größe baute. Aus einer Andeutung bei Adlung geht hervor, daß Schröters Wirken noch in den Ausgang des 17. Jahrhunderts zurückreicht; diejenigen Werke jedoch, von denen Adlung die Dispositionen mitteilt und die er meist lobt, einzelne aber im einen oder andern Punkt auch tadelt, sind in den Jahren 1720—1735 gebaut worden. Ein Werk Schröters wird noch aus dem Jahr 1746 angeführt.[2])

Schröter, Leonhard, in der zweiten Hälfte des Reformationsjahrhunderts einer der bedeutendsten Tonsetzer der evangelischen Kirche, war 1540 zu Torgau geboren.[3]) Er wird die Schule seines Geburtsortes besucht und in derselben von dem damaligen Kantor Michael Voigt (1550—1604; vgl. den Art.) auch den ersten Musikunterricht erhalten haben, da wir gern annehmen, Schröter werde einer der „von Gott gegebenen und bescherten geschickten Knaben“ gewesen sein, mit denen der Kantor „die Musicam secundum artem zu tradieren und lehren“ den Auftrag hatte.[4])

[1]) Er scheint überhaupt einzelne Sonderbarkeiten an sich gehabt zu haben. So berichtet Adlung, a. a. O. S. 695, daß er seinen Namen mit fast kindischer Spielerei gerne in „Reschtore“ verwandelt habe.

[2]) Vgl. Adlung, Musica mech. org. I. S. 196—285. Schilling, Musik-Lex. VI. S. 263. Fétis, Biogr. univ. des Mus. VII. S. 512. — Der Sohn des Orgelbauers Schröter war der berühmte Astronom Johann Hieronymus Schröter, geb. 30. Aug. 1745 zu Erfurt, gest. 29. Aug. 1816 als hannovrischer Justizrat und Oberamtmann zu Lilienthal im Herzogtum Bremen.

[3]) Gewöhnlich heißt es zwar in den Musik-Lexika nur „um 1540“, aber Gerber, Altes Lex. II. S. 457 nennt dieses Jahr ganz bestimmt als Geburtsjahr Schröters.

[4]) Vgl. Dr. Otto Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau. 1868. S. 12.

Digitized by Google

An welcher Universität Schröter seine höheren Studien machte, ist nicht bekannt. Um 1565 wurde er als Martin Agricolas (vgl. den Art.) und Gallus Dreßlers (vgl. den Art.) Nachfolger Kantor an der Schule zu Magdeburg — er selbst nennt sich auf dem Titel seiner Werke jedoch nur „Scholae Magdeb. musicus“ (1584), oder „der Schulen zu Magdeburg Musicus“ (1587) — und gab als solcher 1580 bis 1587 seine uns noch bekannten Werke heraus.[1]) „Kurz vor 1602“ soll er gestorben sein.[2]) — Als Tonsetzer besaß Schröter die volle Kunst des zu seiner Zeit in Palestrina und der römischen Schule zur Vollendung gedeihenden polyphonen reinen Vokalstils. Seine polyphonen Tonsätze über die wichtigsten kirchlichen Hymnenmelodien gehören daher zu den besten Werken, die in Deutschland auf diesem Gebiet geschaffen worden sind.[3]) Das Bedürfnis der deutschen evangelischen Kirche aber und die Richtung, welche unsre Kirchenmusik von Anfang an hatte nehmen müssen, um diesem Bedürfnis zu entsprechen, stellten auch Schröter unter den Einfluß der geschlosseneren Liedform und der durch sie bedingten neuen harmonischen Weise. In seinen „Weihnachtsliedlein“ wußte er auch dieser neuen Form aufs trefflichste gerecht zu werden, wie allein schon sein jetzt allgemein bekanntes „Freut euch, ihr lieben Christen“ zur Evidenz beweist. — Schröters Kirchenmusikwerke sind:

1. Tedeum für 2 Chöre. 1571. Mskr. in der Rathsschulbibliothek zu Zwickau, gedruckt bei Otto Kade, Notenbeisp. zu Ambros Gesch. der Musik. Bd. V. Nr. 28. — 2. XXV geistliche lateinische Hymnen auf die Hauptfeste zu gebrauchen von vier, fünff, sechs vnd acht Stimmen. Erfurt 1580. 4°. — 3. Canticum Sanctor. Ambrosii et Augustini Te deum laudamus etc. musicis numeris ornatum à Leonarto Schroetero etc. Magdeburgi, excudebat Andreae Gehe. 1584. 4°. — 4. Epithalamii Cantilenum ex cap. Matth. XIX. decem vocum harmonia composita. Magdeburgi 1587. 4°. — 5. XXVIII geistliche lateinische Hymnen auf die Hauptfeste zu gebrauchen von vier, fünff, sechs vnd acht Stimmen. Erfurt 1587. — 6. Neuwe Weynachtliedlein, mit 4 vnd 8 Stimmen componiert durch Leonhard Schrötter,[4]) von Torgaw. Helmstädt 1587. 4°. 16 Nrn. — Aus diesen Werken sind bis jetzt die fol-

[1]) Ein solches von 1571 ist im Mskr. noch vorhanden; ein anderes: „Symbolum“ von ihm genannt — das kann bezeichnen: das Credo, oder den Wahlspruch des Fürsten, dem er es widmete, kaum aber, wie Otto Kade will, ein Tedeum — sandte er 1587 an den Kurfürsten August von Sachsen und erhielt dafür „zehn Thaler zu einer Verehrung aus Gnaden.“ Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1878. S. 146.

[2]) So nach Eitner, Verzeichnis neuer Ausg. 1871. S. 182. Sonst habe ich eine diesbezügliche Angabe nirgends gefunden.

[3]) Um seine Kunst in dieser Richtung zu würdigen vgl. man z. B. seinen Tonsatz über den Hymnus „Veni creator spiritus“ bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesf. I. Beisp. Nr. 40. S. 52—54 mit dem Satze Palestrinas über denselben Hymnus bei Proske, Musica divina. Tom. III. S. 378. 379.

[4]) Nach der Angabe Goedekes, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 209 wäre der Name auf diesem Werk so geschrieben; Becker, Die Tonwerke ꝛc. 1855. S. 107 hat auch hier „Schröter“.

Digitized by Google

genden Stücke neu gedruckt: 1. Veni redemptor gentium. 1587, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 15. S. 20—23. — 2. A solis ortus cardine. 1587, ebendaſ. Nr. 52. S. 65—67. — 3. Dies est laetitiae. 1587. Mus. sacra (Berlin, Bock) V. Nr. 19. Weeber, Kirchl. Chorgeſ. III. Nr. 5. S. 4. 5. Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 54c. S. 71—73. Schletterer, Mus. sacra. I. Nr. 15. S. 22—24. — 4. Hört zu und ſeid getroſt. 1587. Mus. sacra. V. Nr. 20. S. 74. Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 73. S. 117—121. — 5. Lobt Gott, ihr Chriſten alle gleich. 1587, bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. Beiſp. Nr. 42. S. 55. 56, auch in meinem Ch.-B. I. Nr. 30. S. 20. — 6. Freut euch, ihr lieben Chriſten. 1587, in allen vorgenannten und in vielen andern Sammlungen. Das Original der zwei Sätze — Mel. im Tenor und Diskant — findet man jetzt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5374. 5375. S. 394—396. — 7. Helft mir Gotts Güte preiſen. 1587, Mus. sacra. XI. Nr. 17. S. 67; Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 119b. S. 180. 181; in meinem Ch.-B. I. Nr. 79. S. 50; bei Schletterer, a. a. O. I. Nr. 25. S. 36. 37. — 8. Festum nunc celebre. 1587, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 396c. S. 662 bis 664. — 9. Veni creator spiritus. 1587, bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beiſp. Nr. 40. S. 52—54; Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 435c. S. 711—713. — 10. O lux beata trinitas. 1587, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 466d. S. 748—751. — 11. Allein Gott in der Höh ſei Ehr. 1587, Mus. sacra. XI. Nr. 18. S. 69; Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 475. S. 761. 762.

Schubart, Johann Martin, der erſte Schüler Seb. Bachs, war am 8. März 1690 in dem Gothaiſchen Dorfe Gehra bei Ilmenau geboren. Als Bach 1707 mit Übernahme der Organiſtenſtelle an der Blaſiuskirche zu Mühlhauſen in die Zeit ſeiner Meiſterſchaft eingetreten war, nahm er nach guter deutſcher Sitte ſofort auch ſeinen erſten Lehrling an. Dies war unſer Schubart, der dann „volle zehn Jahre in des Meiſters unmittelbarer Nähe blieb und durch dieſe treue Anhänglichkeit bezeugt, eine wie große Anziehungskraft Bachs geniale Jugendlichkeit auf andere Muſiker ausüben konnte.“[1]) 1708 folgte er ſeinem Lehrer auch nach Weimar, und hier wurde er 1717 deſſen Nachfolger als Hoforganiſt und Kammermuſikus, ein Umſtand, der dem Meiſter und dem Schüler gleicherweiſe zu beſonderer Ehre gereicht. Doch war Schubart nicht lange zu wirken vergönnt, er ſtarb ſchon am 2. April 1721 zu Weimar am Nervenfieber.[2]) Kompoſitionen von ihm ſind keine bekannt geworden.

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 339, ſowie auch S. 328 und 578.

[2]) Vgl. Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 557, wo auch die ſchöne Grabſchrift Schubarts:

„Hier liegt ein Muſikus, der in dem Heiligtum
Vor ſeines Fürſten Stuhl erhöhte Gottes Ruhm.
Doch dieſe Luſt iſt aus. Es ſtirbet Hand und Ton.
Dort aber ſpielt er fort vor ſeines Königs Thron.“

mitgeteilt iſt.

Digitized by Google

Schubert, David, „ein braver Orgelbauer und geschickter Instrumentenmacher, dessen Klaviere besondern Beyfall fanden, hatte seine Kunst bey Gottfried Silbermann zu Freyberg erlernet und sich darauf zu Dresden gesetzt.“[1]) Er stand in den letzten Lebensjahren Gottfried Silbermanns dessen Werkstätte als „Altgeselle“ vor, und ein vor kurzem aufgefundenes Aktenstück scheint zu beweisen, daß ihm hauptsächlich die Ehre zukommt, das letzte berühmte Orgelwerk, das aus Silbermanns Werkstätte hervorgegangen ist, nämlich die Orgel der katholischen Hofkirche zu Dresden, erbaut zu haben. Während man bisher allgemein annahm,[2]) Silbermann sei am 4. August 1753 während des Intonierens in dieser Orgel gestorben und sein Schüler, der jüngere Hildebrand, habe das Werk vollendet, geht aus einem Brief Schuberts an den Kurfürsten Friedrich August III. von Sachsen vom 6. Juni 1769 hervor, daß Schubert „den Riß zu der erwähnten Orgel gezeichnet und sie angelegt habe. Silbermann hatte wegen vorgerückten Alters und Leibesschwachheit Schubert den Bau überlassen.[3]) Schuberts Ansprüche wurden auch anerkannt und ihm unter dem 10. Juni 1769 das Prädikat eines „Hoforgelbauers“ verliehen. „Nachfolger Silbermanns als „Landorgelbauer“ wurde er jedoch nicht, obwohl ihm Hoffnung auf die Stelle gemacht worden war, vielmehr erhielt dieselbe Tobias Schramm († 14. Oktober 1771),[4]) aus Spandau gebürtig, den Schubert wegen Alters und Krankheit ebenfalls zu vertreten hatte.“[5]) Aber auch jetzt wurde nicht er, der vielleicht unterdessen selbst zu alt geworden war, sondern der jüngere Hildebrand „Landorgelbauer“, welch letzterem die Anwartschaft auf den Posten übrigens schon seit dem 8. November 1768 zugesichert gewesen war. Von weiteren Orgeln Schuberts sind noch bekannt: die in der französischen Kirche (1765) und die im Josephinenstift zu Dresden (1767), dann die Orgeln zu Herzogswalde und zu Haynichen.[6])

[1]) So berichtet Gerber, Neues Lex. IV. S. 129 und nach ihm Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 513 über diesen seither kaum beachteten Orgelbauer. Dagegen war Gerber im Irrtum, wenn er meinte, daß Schubert „ums J. 1769 gestorben“ sei.

[2]) Vgl. z. B. Bernsdorf, Univ.-Lex. der Tonkunst. III. S. 574. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 234. Auch die anekdotenhaften Ausschmückungen in Bezug auf fragliche Orgel, wie sie Mooser, Das Brüderpaar Silbermann ꝛc. Straßb. 1861. S. 27—29 erzählt, sind hinfällig.

[3]) Diesen Brief hat der Archivar Dr. Theodor Distel vor kurzem im K. S. Hauptstaatsarchiv aufgefunden und in den Monatsh. für Musikgesch. 1890. Nr. 3. S. 48. 49 Mitteilung davon gemacht. Das. Nr. 5. S. 86 bemerkt dann derselbe Forscher noch: „daß Silbermanns Anteil an dem Bau der Orgel in der Hofkirche zu Dresden nicht ganz ausgeschlossen sei, nur dürfe man ihm dieses Werk jetzt nicht mehr allein zusprechen.“

[4]) Schramm ist bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 227 als Erbauer einer Orgel zu Forsta, und zwar als „Hoforgelbauer“ erwähnt. Vgl. auch Gerber, Neues Lex. IV. S. 117.

[5]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. a. a. O.

[6]) Die beiden letztgenannten Werke baute er gemeinschaftlich mit Schöne, einem andern Schüler und langjährigen Vorarbeiter Silbermanns, dem dieser in seinem Testament ein Legat von 4000 Thlrn. vermacht hatte. Vgl. Mooser, a. a. O. S. 29.

Digitized by Google

Schubert, Johann Gottlieb, Seminar-Musiklehrer zu Köslin in Pommern, war am 18. Dezember 1810 zu Görisseifen bei Löwenberg in Schlesien geboren. Er besuchte 1829—1832 das Lehrerseminar zu Bunzlau, wo Karl Karow (vgl. den Art.) sein Lehrer in der Musik war. Von 1832 an wirkte er als Lehrer an verschiedenen Orten in Schlesien und an der Realschule zu Meseritz (Prov. Posen). Am 1. Juni 1858 wurde er zum Seminar-Musiklehrer nach Köslin in Pommern berufen, und in dieser Stellung verblieb er bis zu seiner Pensionierung am 1. Oktober 1883, bei welcher Veranlassung er zugleich zum königl. Musikdirektor ernannt wurde. Eine Reihe von Jahren hatte er auch die Stelle des Organisten an der Schloßkirche zu Köslin versehen. Er starb am 12. Juli 1888. — Schubert hat die nachstehend verzeichneten Choralbücher zum Vollhagenschen Gesangbuch für Pommern herausgegeben und sich im zweiten derselben durch korrekten und zweckentsprechenden Satz als ein solider und tüchtiger Musiker dokumentiert.

1. 150 Choralmelodien mit untergelegtem Texte, in der Form, wie sich dieselben in den evang. Gemeinden Pommerns und Brandenburgs eingebürgert haben, nebst einem Anhang: 16 zweistimmige geistliche Lieder, die Responsorien der Liturgie und die Psalmentöne nebst Erläuterung derselben enthaltend. Zum Gebrauch in Kirche, Schule und Haus. Köslin 1862. Volger. VIII und 68 S. gr. 8°. 2. Aufl. 1872. 3. Aufl. 1879. — 2. Vierstimmiges Choralbuch zu der neuen Ausgabe des Vollhagenschen Gesangbuchs mit Berücksichtigung der übrigen in den evang. Gemeinden Pommerns eingeführten Gesangbücher. Köslin 1867. C. G. Hendeß. qu. 4°. 375 Choräle. 2. mit einem Nachtrag versehene Auflage. 1875. 383 Choräle enthaltend.

Schübler, Johann Georg, ein Kupferstecher zu Zella St. Blasii bei Suhl, bei dem Seb. Bach in den letzten Jahren seines Lebens zwei Werke: das „Musikalische Opfer" (1747) und die 6 Orgelchoräle für 2 Manuale und Pedal, die daher öfters die „Schüblerschen Choräle" genannt werden, hat stechen und verlegen lassen.[1]) Nach Gerber wäre Schübler um 1760 auch Organist in seinem Heimatorte gewesen und hat auch einiges für Orgel geschrieben.[2]) Bezüglich der immerhin „auffallenden Geschäftsverbindung Bachs mit einem unbekannten Manne in einem kleinen und entlegenen Orte," glaubt Spitta „mit Grund annehmen" zu können, sie sei durch den Organisten zu Zella, Johann Schmidt, der in Bachs Alter und mit diesem bekannt war, vermittelt worden. Schmidt hatte die Organistenstelle zu Zella St. Blasii bis 1746 inne, dann räumte er sie seinem Sohn Christian Jakob, und diesem wäre dann, wenn Gerber recht hat, um 1760 Schübler gefolgt.

[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 698 und Anhang A. Nr. 61 und 62. S. 843—846. W. Rust, Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXV. 2. Vorwort S. V.

[2]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 133. Spitta, a. a. O. II. S. 718. 719. Anm. 47. Gerber kannte von ihm „III Orgeltrios für 2 Man. und Ped., über „Meine Seele laß es gehen" im Mskr.", und nach Spitta befindet sich eine Komposition von Schübler in einem handschriftlichen Sammelband der königl. Bibliothek zu Berlin.

Digitized by Google

Schüler, Hermann, Seminarmusiklehrer zu Barby, ist am 11. November 1843 zu Bülstringen im Regierungsbezirk Magdeburg geboren. Er absolvierte 1864 seine Studien am Seminar zu Barby und wirkte dann zunächst als Lehrer an einer Erziehungsanstalt zu Burg, um schon 1865 als Hilfslehrer an die Stätte seiner Bildung zurückzukehren. In Barby machte er unter Serings Leitung noch weitere Musikstudien, besuchte auch das königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, und wurde dann 1872 als Serings Nachfolger Musiklehrer am Seminar zu Barby, an dem er seitdem thätig ist. — Von seinen Werken, die Zeugnis von gründlichen Studien und bedeutender kontrapunktischer Gewandtheit ablegen, haben wir zu verzeichnen:

Op. 1. 14 Choralpräludien für Orgel. Magdeburg, Heinrichshofen. — Op. 2. 6 Lieder für gem. Chor. Ebendas. — Op. 4. Choralbuch für die Provinz Sachsen, nach den von der Provinzial-Synode bestimmten Lesarten der Melodien für die Orgel bearbeitet. Magdeburg, Rathke. 1889.[1]) — Op. 5. 130 Choralvorspiele zu den bekannteren Chorälen in polyphoner Entwicklung (soll in mehreren Heften erscheinen). — 3 Choralbearbeitungen. Euterpe 1876. Nr. 6. S. 101—103. 1880. Nr. 9. S. 141. 142. 1884. Nr. 6. S. 89—91.

Schütze, Dr. Friedrich Wilhelm, der bekannte ehmalige Seminardirektor zu Waldenburg in Sachsen, war am 19. April 1807 zu Döcklitz bei Querfurt, wo sein Vater Böttchermeister war, geboren. Von 1824—1827 besuchte er das Lehrerseminar zu Weißenfels, das unter Männern wie Harnisch, Hentschel, Stubba und Lüben blühte. Unter Hentschels Leitung legte Schütze hier den Grund seiner trefflichen musikalischen Bildung. Als 1827 der Oberlehrer Zahn am Seminar zu Weißenfels zum Direktor des Freiherrlich v. Fletcherschen Lehrerseminars nach Dresden berufen wurde, nahm er den hochbegabten Schütze als seinen Gehülfen mit und übertrug ihm besonders den Musikunterricht an der jungen Anstalt. Aus dieser Thätigkeit erwuchsen nach und nach die zahlreichen und tüchtigen musikpädagogischen Schriften Schützes, die er bis 1843 herausgab. Daneben bot Dresden dem strebsamen jungen Manne willkommene Gelegenheit zu weiterer Ausbildung, und er benützte sie fleißig und mit bestem Erfolg. Viele Jahre lang war er Schüler des Hoforganisten Johann Schneider. 1842 aber legte er, vom Drang nach höherer Bildung getrieben, sein Amt nieder und ging nach Leipzig, wo er an der Universität noch zwei Jahre lang theologische und pädagogische Studien machte. So vorbereitet folgte er 1844 dem Rufe des Fürsten v. Schönburg als Direktor an das neugegründete Lehrerseminar zu Waldenburg, dem er von da ab bis zu seiner Pensionierung 1885 in ausgezeichneter Weise vorstand, und es so hob, daß dasselbe,

[1]) Neben dem Ch.-B. von Jul. Schäffer ist dieses ein zweites, das, den dankenswerten Anregungen der Synode der Prov. Sachsen folgend, den Choralsatz in kunstmäßiger, bewegterer Stimmenführung angestrebt hat. Außerdem enthält es zu jedem Choral vier aus dem Choralmotiv polyphon entwickelte (Strophen-)Zwischenspiele.

Digitized by Google

während es bei seinem Amtsantritt nur 2 Lehrer und wenige Schüler zählte, bei seinem Abgang 13 Lehrer, 130 Seminaristen und 200 Seminarübungsschüler hatte. Mannigfach geehrt, namentlich bei Gelegenheit seines 50jährigen Lehrerjubiläums 1877, zog sich Schütze nach seiner Emeritierung nach Gohlis bei Leipzig zurück und starb hier am 12. Februar 1888 im 81. Jahr seines Alters.[1]) — Hier ist nicht der Ort, auf Schützes anerkannte pädagogische Thätigkeit näher einzugehen und seine bezüglichen trefflichen Schriften (Schulkunde, Katechetik ꝛc.) anzuführen; auch seine allgemein musikalisch-pädagogischen Werke (Harmonielehre, Kompositionslehre, Generalbaß, Schulgesangunterricht) erwähnen wir nur beiläufig. Dagegen haben wir zu verzeichnen:

1. Praktische Orgelschule. Enthaltend Übungen für Manual und Pedal, Choräle mit Zwischenspielen, Präludien, figurierte Choräle und Choralvorspiele, Fugen und Sonatensätze von verschiedenen Meistern. Nach pädagogischen Grundsätzen gewählt, geordnet und in dem „Handbuch zur praktischen Orgelschule" mit unterrichtlichen Bemerkungen, Zergliederungen und Erläuterungen begleitet. Für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Orgelunterricht in Seminarien und Präparandenschulen. Leipzig, Arnoldische Buchh. 1838. 3. Aufl. 1855. 4. Aufl. 1858. 5. Aufl. 1868. 6. Aufl. 1877. II u. 120 S. qu. Fol. Handbuch dazu VI u. 98 S. 8°. — 2. Kleine Orgelschule. Für Seminarien und Präparanden-Anstalten. Ebendas. 1882. — 3. Evangelisches Kirchenpräludienbuch von Johann Schneider. Zugleich als notwendiges Lehr- und Lernbuch für den Orgelunterricht. Für die Zwecke eines praktischen Unterrichts mit Musikeinlagen verschiedener Orgelkomponisten und einem Kommentar versehen. Ebendas. 1849. 2te Ausg. 1862. IV u. 123 S. gr. qu. 4°. Kommentar VI u. 114 S. gr. 8°. — 4. Jubel-Album für die Orgel. Dem Herrn Dr. Johann Schneider, Königlich Sächs. Hoforganist ꝛc. zu seinem 50jährigen Amtsjubiläum dargebracht ꝛc. durch Dr. Fr. W. Schütze, Seminardirektor zu Waldenburg. Leipzig (1861). Jul. Klinkhardt. X u. 124 S. Fol.

Schütz, Gabriel, Ratsmusikdirektor zu Nürnberg, war am 1. Februar 1633 zu Lübeck geboren und hatte sich dort unter der Leitung des berühmten Ratsmusikus Nikolaus Bleyer (1590—1658, von 1624 an in Lübeck) zu einem der ersten Kornett- und Gambenvirtuosen seiner Zeit ausgebildet. Nachdem er sich 1654 bis 1655 in Hamburg noch weiter vervollkommnet hatte, machte er sich auf den Weg nach Italien. Aber in Nürnberg, wohin er auf seiner Reise kam, gefiel sein Spiel so sehr, daß man ihn beredete dort zu bleiben, und da eine für ihn passende Stelle gerade nicht frei war, so setzte ihm der Rat unterdessen ein Wartgeld aus. Er beschäftigte sich mit Musikunterricht, und daß er dies mit schönstem Erfolg that, beweist der bedeutendste seiner Schüler, Johann Philipp Krieger (vgl. den Art.). 1666 erhielt Schütz die Stelle des Ratsmusikus zu Nürnberg und verwaltete sie mit hohem Ruhm bis 1711, in welchem Jahr er starb. Von ihm befindet sich in

[1]) Vgl. Sächs. Schulzeitung. 1888. Nr. 20 (vom 13. Mai).

Digitized by Google

dem „Poetischen Andachtsklang" 1683 eine Melodie, die aber nicht weiter bekannt geworden ist. Drei seiner Söhne: Johann Jakob, Jakob Balthasar und Georg Gabriel waren ebenfalls Mitglieder der Nürnberger Kapelle. Von ihnen war der bedeutendste: Jakob Balthasar Schütz, der besonders als Sänger und Violinspieler einen Namen hatte. Er war am 5. Januar 1661 zu Nürnberg geboren und starb daselbst am 22. Januar 1700. Auch von ihm stehen acht Melodien in dem vorgenannten Buch, ebenso eine von dem dritten Bruder, Georg Gabriel Schütz.[1])

Schütz, Heinrich, der größte Meister deutscher Tonkunst im 17. Jahrhundert und der Begründer der kunstmäßigen evangelischen Kirchenmusik, war am 8. Oktober 1585[2]) zu Köstritz an der Elster im Fürstentum Reuß jüngere Linie als der Sproß einer vornehmen und reichen bürgerlichen Beamtenfamilie geboren. Schon 1591 siedelte diese nach Weißenfels über, wo der Vater die Verwaltung der vom Großvater hinterlassenen Besitzungen zu übernehmen hatte und wenige Jahre danach auch Bürgermeister wurde.[3]) Der Sohn zeigte frühe eine hervorragende Begabung, welche

---

[1]) Vgl. Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 169. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 149. Stiehl, Lübeck. Tonkünstler-Lexikon. 1887. S. 16.

[2]) Nach seiner eigenen Angabe ist Schütz „Anno 1585 am Tage Burchardi auf diese Welt geboren worden." Da dieser Tag im neuen Kalender auf den 11. Okt. fällt, glaubten manche diesen als seinen Geburtstag annehmen zu sollen. Vgl. A. Müller, Forschungen zur neueren Gesch. 1838. Ites Heft. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 208. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 266. Monatsh. für Musikgesch. 1887. XIX. S. 26 u. a. Allein nach Schreyers Mitteilung, Monatsh. für Musikgesch. 1889. XXI. S. 72 steht laut Kirchenbuch der 9. Oktbr. 1585 als Schütz' Tauftag urkundlich fest, und da es damals Sitte war, am Tage der Geburt selbst, oder doch gleich am folgenden Tag taufen zu lassen, so wird auch das obenstehende Geburtsdatum das richtige sein. Es wird von der wichtigsten Quelle über Schütz' Leben, dem Nekrolog, der seinem 1672 gedruckten Leichensermon von dem Dresdnischen Oberhofprediger Dr. Geyer angehängt ist, bestätigt und ist seit Walther, Musik. Lex. 1732. S. 559 festgehalten worden. Daß aber ein Mann wie Schütz über seinen eigenen Geburtstag im unklaren gewesen sei, wird man kaum annehmen wollen, und so wird eben der „Tag Burchardi" im alten Kalender der 8. Oktober gewesen sein. — Als Stunde der Geburt giebt der Nekrolog „7 Uhr abends"; Fürstenau, Zur Gesch. der Musik ꝛc. in Dresden I. S. 22 hat, wie es scheint, aus anderer Quelle „9¾ Uhr abends", nach beiden Angaben aber wird erklärlich, daß die Taufe erst am nächsten Tage stattfinden konnte. — Chrysander, Händel I. S. 17 läßt Schütz irrtümlich in Weißenfels geboren werden.

[3]) Der Großvater, Albert Schütze (so wurde der Familienname früher vielfach geschrieben), war als Ratskämmerer zu Weißenfels 1591 gestorben. Welche Stellung der Vater, Christoph Schütze, zu Köstritz inne gehabt, wird nicht gesagt; er mag Beamter des Fürsten Reuß oder der Herren v. Wolframsdorf, denen Köstritz zustand, gewesen sein. Bezüglich der Mutter Schützens gehen die Angaben auseinander: nach dem Nekrolog war sie „Frau Euphrosine, Herrn Johann Bergerns, vornehmen Practici (sc. juris) und Bürgermeisters zu Gera sel. eheleibliche Tochter;" nach dem Kirchenbuch — vgl. Schreyer, a. a. O. — aber „Euphrosine Jahn (oder John?) aus Gera, wo ihr Vater Zeugmacher und Bürger war." — Die

Digitized by Google

die Eltern sich bemühten, durch Hauslehrer und „Information von andern stattlich gelehrten Leuten" aufs sorgfältigste ausbilden zu lassen. „Eine sonderliche Inclination zur edlen Music" trat unter diesen Gaben hervor, also daß der Knabe „in kurzer Zeit ziemlich wohl mit einer besondern Anmuth singen lernte." Aber für den Sohn die Musik als Lebensberuf in Aussicht zu nehmen, entsprach der Schützschen Familientradition nicht: er sollte die Rechtswissenschaft studieren und gleich seinen Vorfahren die Beamtenlaufbahn einschlagen. Daß er schließlich dennoch Musiker geworden, das hat Schütz selbst als eine ganz besondere Schickung Gottes angesehen, der ihn „sonder Zweifel zu der Profession der Musik von Mutterleibe an abgesondert gehabt." In der That wurde auch schon das erste Vorkommnis im Leben des Dreizehnjährigen von providentieller Bedeutung für seine Zukunft. Im Jahr 1598 kam der Landgraf Moritz von Hessen auf einer Reise nach Weißenfels und nahm im Schützschen Hause sein Absteigequartier.[1]) Er lernte den Knaben kennen und gewann ihn um seiner schönen Singstimme willen so lieb, daß er den Eltern den Vorschlag machte, ihm denselben für seine Hofkapelle und zur Erziehung „in allen guten Künsten und löblichen Tugenden" zu überlassen. Aber diese, die an der guten deutschen Sitte, ein Kind nicht vor der Konfirmation in die Welt zu entlassen, festhielten, zögerten, den vorteilhaften Antrag anzunehmen, und erst als der Landgraf denselben ein Jahr später brieflich erneuerte, brachte der Vater den Knaben selbst nach Kassel und übergab ihn am 20. August 1599 — er war an diesem Tage 13 Jahr 11 Monat und 12 Tage alt — dem Landgrafen. In wehmütigem Rückblick auf seinen „fast mühseligen Lebenslauf" hat Schütz später einmal gesagt, daß er von diesem Zeitpunkt an sich „allezeit in der Fremde aufgehalten." Doch hat sich gerade an ihm, der aus den Stürmen seiner Zeit ruhig und groß wie eine Eiche aufragte, in besonders augenfälliger Weise das Dichterwort erwahrt, daß sich im Sturm der Welt ein Charakter bilde. Er war auch nicht allein aus dem Vaterhause gegangen: als guter Engel begleitete ihn altgefestigter deutscher Familiensinn von Heimats wegen ins Leben hinaus. Unter der Ägide des geistig regsamen Landgrafen Moritz fand Schütz in Kassel alle Gelegenheit, sich zu bilden. „Anfänglich wartete er etliche Jahre für einen Kapellknaben in der Hofkapelle mit auf" und besuchte daneben das „Collegium Mauritianum", die „ansehnliche Hofschule oder Gymnasium", welche der Landgraf errichtet hatte. Er wurde hier „unter Grafen, Vornehmen vom Adel und andern tapfern Ingeniis zu allerlei Sprachen,[2])

Ehe der Eltern war am 5. Febr. 1583 geschlossen worden; der Vater starb am 25. Aug. 1631, die Mutter 1635 zu Weißenfels.

[1]) Daß der Landgraf gerade in diesem Hause abstieg, braucht zunächst noch nicht als „auch ein Zeichen von der angesehenen Stellung der Schützschen Familie" betrachtet zu werden, wie Friedr. Spitta, Heinrich Schütz, Eine Gedächtnisrede. 1886. S. 7 will; derselbe nahm beim Bürgermeister von Weißenfels Quartier.

[2]) Zu Schmalkalden führten die Kasseler Hofschüler 1602 eine Komödie in sechs Sprachen:

Digitized by Google

Künsten und Exercitien angeführt" und erlangte so die Grundlage nicht allein einer tüchtigen wissenschaftlichen, sondern auch der feinen weltmännischen Bildung, die ihn im Leben später auszeichnete. Wie weit er es in Kassel, wo er als Kapellknabe unter der Leitung des Kapellmeisters Georg Otto (vgl. den Art.) gestanden haben wird, in der Musik brachte, wissen wir nicht; nur das sagt er uns selbst, es sei „seiner Eltern Wunsch niemals gewesen, daß er gar Profession von der Musik machen sollte." Dem Willen der Eltern treugehorsam bezog er daher 1607 die Universität Marburg [1]) und widmete sich dem Studium der „Institutionibus juris, quaestionibus Hoenonii und anderer vornehmen Autoren" mit so hingebendem Fleiß, daß er sich bald mit einer Disputation „de legatis" ehrenvoll hervorthun konnte. So schien Schütz' Lebensplan nun entschieden; aber nochmals griff Landgraf Moritz — „sonder Zweifel aus Gottes Schickung", wie der fromme Mann auch hier wieder meinte — entscheidend in denselben ein. Seinem Scharfblick war es nicht entgangen, daß zu seiner Zeit wie in der dramatischen, so auch in der musikalischen Kunst ein Neues nach Gestaltung rang und die Schranken, die der enge Gesichtskreis des Mittelalters auf diesen Gebieten gezogen hatte, zu zerbrechen im Begriff war. Und wie er in der dramatischen Kunst dies Neue dadurch zu fördern suchte, daß er seinen Vertretern, den „Englischen Komödianten" allen Vorschub leistete, so wollte er an seinem Teile auch mithelfen, daß die neuen Errungenschaften der Italiener in der Musik in Deutschland bekannt und für die deutsche Tonkunst fruchtbar würden. Den Mann, dies zu vermitteln, glaubte er in Schütz gefunden zu haben, und ihm machte er daher 1609 gelegentlich eines Besuches in Marburg den Vorschlag, mit einem „Stipendium von zweihundert Thalern jährlich" nach Venedig zu gehen, um dort bei dem berühmten Meister der venetianischen Tonschule, Giovanni Gabrieli, die neue Musikweise zu studieren. Mit „Dank und ganz willigst" nahm Schütz diesen fürstlichen Antrag an und machte sich noch im selben Jahr „Anno 1609 nacher Venedig" auf den Weg. Wenn nach Ambros' Meinung

---

Lateinisch, Deutsch, Griechisch, Italienisch, Französisch und Slavonisch auf. Vgl. Duncker, Landgraf Moritz und die Englischen Komödianten. Deutsche Rundschau 1886. 11tes Heft. S. 262. Da ist wohl Schütz auch mit dabei gewesen; jedenfalls hat er den Grund seiner umfassenden Sprachkenntnisse in Kassel gelegt.

[1]) Mit ihm zugleich gingen sein Bruder Georg und ein Vetter Heinrich Schütz auf die Universität Marburg. Ob auch sie ihre Gymnasialstudien in Kassel gemacht hatten, wird nicht gesagt. — Der Bruder Georg Sch., Anfangs 1584 geboren, wurde Dr. juris, verheiratete sich am 9. Aug. 1619 zu Leipzig, zu welcher Gelegenheit der Bruder ihm den 133. Psalm als Hochzeitsgesang komponierte, und starb als Oberhofgerichtsrat daselbst 1635. Ein weiterer Bruder, Mag. Valerius Sch., scheint Theologe gewesen zu sein; er starb 1632. Eine Schwester ferner wird die Mutter Heinrich Alberts (vgl. den Art.), also zu Lobenstein verheiratet gewesen sein; den Albert nennt Schütz in der Widmung des zweiten Teils der „Arien" 1640 seinen „hochgeehrten Herrn Oheim" und mag wohl ihm zu Ehren auch den Vornamen Heinrich getragen haben.

Digitized by Google

schon die Reise Hans Leo Haßlers (vgl. den Art.) nach Venedig (1584) „ein inhaltsschwerer Moment in der Geschichte der deutschen Musik" insofern war, als sie „die Wenduag von der niederländischen zur italienischen Kunst" bezeichnete, so ist dies noch in weit höherem Maße mit den beiden Reisen Heinrich Schützens der Fall: sie bedeuten die noch ungleich tiefer einschneidende Wendung von der mittelalterlichen zur modernen Tonkunst überhaupt. Anfänglich scheint es Schütz nicht leicht geworden zu sein, sich in die Weise seines Lehrers Gabrieli zu finden. Aber die Energie, die ihm eigen war, und die hohe Achtung vor der Kunst seines Meisters, den er später allezeit als einen „gewißlich sehr hoch begabten Mann" rühmte, und der hinwiederum seinen deutschen Schüler so lieb gewann, daß er ihm „einen aus seinen hinterbliebenen Ringen zu einem guten Andenken verordnete," ließen ihn rasch alle Schwierigkeiten überwinden. Schon gegen Ende des Jahres 1611 konnte er mit einem Werke, dem in Venedig gedruckten und dem Landgrafen Moritz gewidmeten Buch fünfstimmiger Madrigale hervortreten und sich damit die volle Anerkennung seines „Präzeptors, des Johann Gabrieli" nicht nur, sondern auch der andern „fürnehmsten Musicorum" in Venedig erwerben. Mit dem Tode Gabrielis, der 1612 oder 1613 eintrat,[1]) war der eigentliche Schulaufenthalt des nun 27jährigen Schütz in Venedig zu Ende; gleichwohl entschloß er sich, „um noch etwas Mehreres in solchem Studio zu erfahren," noch ein Jahr zu bleiben, und dies, wie er ausdrücklich bemerkt, „auf seiner Eltern Unkosten." Erst 1613 kehrte er nach Deutschland zurück und wird zunächst die Seinigen in Weißenfels besucht und dann erst sich wieder nach Kassel gewendet haben. Der Landgraf Moritz setzte ihm „alsobald 200 Gülden bis zu einer gewissen Bestallung aus." Ob er dafür etwas in der Kapelle zu leisten hatte, und was: darüber sagt weder er selbst etwas, noch ist sonst eine Andeutung vorhanden.[2]) Vielleicht unterstützte er den alten Kapellmeister

[1]) Es ist nicht endgiltig entschieden, ob Gabrieli 1612 oder 1613 gestorben ist. Am 12. August 1612 wurde Gianpaolo Savii sein Nachfolger im Organistendienst an San Marco; daher gilt „am wahrscheinlichsten" 1612 als sein Todesjahr. Auf seinem Grabstein, der aber nicht mehr vorhanden ist, soll dagegen gestanden haben: „. . . vita periit mense Augusto, die XII, anno aetatis suae LVI, anno humanae salutis MDCXIII." Vgl. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens III. S. 365, der den Grabstein für noch vorhanden hält, und dagegen Caffi, Storia della Musica etc. Venedig 1854. I. Vorr. S. 14 und Ambros, Gesch. der Musik III. S. 526. Aus Schütz' Andeutungen scheint hervorzugehen, daß 1612 richtig ist; er sagt: „als ich nach diesem" — nämlich der Herausgabe der Madrigale 1611 — „mich noch auf ein Jahr aufhielte . . . begab sichs eben, daß mein Präzeptor verstarb, dem ich auch das Geleite zu seinem Ruhebette gegeben . . ."

[2]) Man meint gewöhnlich, er sei Hoforganist gewesen. Riemann, Musik-Lex. 3te Ausg. 1887. S. 906 behauptet ganz bestimmt: „nach seiner Rückkehr wurde er Hoforganist zu Kassel;" ebenso Grove, Dict. IV. S. 787: „he was appointed organist to the Landgraf." Dr. Phil. Spitta, Deutsche Rundschau 1885. Heft 7. S. 49 dagegen sagt nur ganz unbestimmt: „1613 war er auf kurze Zeit im Dienste des Landgrafen," und Friedr. Spitta, Gedächtnisrede auf Schütz. 1886. S. 13. Anm. 18 bemerkt: „Inwieweit Schütz damals dem Landgrafen

Digitized by Google

Georg Otto, oder fungierte als das, was in den damaligen Kapellen der „Komponist“ hieß, der nächste Musiker nach dem Kapellmeister. Jedenfalls war sein Wirkungskreis in der kleinen Kasselschen Kapelle ein so beschränkter, daß er, der thatkräftig strebende junge Mann es bitter und mit Beschämung empfand, im Dienste seines fürstlichen Gönners eigentlich nur einen Jahrgehalt verzehren zu sollen, ohne etwas Entsprechendes dafür leisten zu können. Dazu kam, daß es auch seinen Eltern immer noch nicht zu Sinn wollte, den Sohn als Musiker, und vollends als Musiker in so kleinen Verhältnissen zu sehen. Durch ihre „wiederholte Vermahnung“ ward er denn auch „endlich überredet, die vorhin außer Händen gelegten Bücher wieder hervor zu suchen,“ d. h. zum Studium der Rechtswissenschaft zurückzukehren. Und wiederum sah es Schütz als ein besonderes Eingreifen „Gottes, des Allmächtigen“ an, das nun seine Zukunft endgiltig entschied und seinen „umschweifenden Gedanken ein Ziel steckte.“ Im August 1614 wurde er nach Dresden berufen, um bei einer Tauffestlichkeit die dortige kurfürstliche Kapelle zu dirigieren,[1]) und nach dieser „abgelegten Probe“ wurde ihm „in E. Kurf. Durchl. Namen das Direktorium über dero Musik alsbald gnädigst angeboten, — woraus dann seine Eltern und Anverwandten wie er selbst, den unwandelbaren Willen Gottes augenscheinlich verspüret.“ Zunächst ging er zwar nochmals nach Kassel zurück. Aber dem Kurfürsten von Sachsen[2]) hatten „seine Qualitäten so wohl gefallen,“ daß er sich beim Landgrafen Moritz von da an persönlich bemühte, damit dieser Schütz vorerst 1615 und 1616 zur Dienstleistung nach Dresden beurlaubte, und ihn schließlich nach langem Widerstreben dem Kurfürsten 1617 ganz überließ.[3]) So war also Schütz von 1617

Musikerdienste geleistet hat, ist aus den mir vorliegenden Akten nicht mit Sicherheit zu erkennen.“ — Daß Schütz Hoforganist gewesen, ist gerade am unwahrscheinlichsten; denn so weit ich sehen konnte, ist nicht die geringste Andeutung darüber vorhanden, daß er überhaupt die Orgel spielte, oder für sie ein besonderes Interesse hatte.

[1]) Es war die Taufe des am 13. Aug. 1614 geborenen Prinzen August, der nachmals als Administrator des Erzstiftes Magdeburg der Dienstherr Samuel Scheidts (vgl. den Art.) in Halle wurde. — Schütz trat bei dieser Gelegenheit für den alten und gebrechlichen Kapellmeister Rogier Michael (vgl. den Art.) ein.

[2]) Es war der Kurfürst Johann Georg I., geboren am 5. März 1585, also von gleichem Alter wie Schütz. Er war am 23. Juni 1611 seinem Bruder Christian II. in der Regierung gefolgt und starb am 8. Oktober 1656 im 72. Jahr seines Alters.

[3]) Den bezüglichen, sehr interessanten Briefwechsel der beiden Fürsten hat Dr. Wilh. Schäfer, Sachsen-Chronik. 1854. I. S. 502 ff. bekannt gemacht. Am 25. April 1615 erbat der Kurfürst Schützen „auff ein paar Jahre“ und Moritz beurlaubte ihn unterm 27. April 1615 auf 2 Jahre, aber mit dem ausdrücklichen Vorbehalt, daß er hoffe, er werde dann wieder nach Kassel zurückkehren. Doch schon im Dezember 1616 wollte er ihn wieder zurückhaben, da er ihn besonders auch „zur Edukation und den Exercitiis der jungen Herschaft“ bedürfe. Aber der Kurfürst ruhte nicht, bis ihm der Landgraf mittelst Brief dat. „Ziegenhain, den 16. Januar 1617“ Schütz definitiv abtrat. Mit rührenden Worten empfahl ihn Moritz der Gunst seines neuen Dienstherrn. Als dann aber sein Kapellmeister Georg Otto um Weihnachten 1618 gestorben war, machte er unter dem 11. Januar 1619 nochmals einen freilich vergeblichen Versuch, Schütz zurückzuerlangen.

Digitized by Google

an definitiv kurf. Sächsischer Kapellmeister zu Dresden mit einem Jahrgehalt von 400 Gülden. „Um seine Wohlfahrt zu befördern und sich stattlicher einzurichten," vermählte er sich am 1. Juni 1619, 34 Jahre alt, mit Magdalena Wildeck, der Tochter des kurf. Steuer-Buchhalters Christian Wildeck zu Dresden. Doch war sein Eheglück nur von kurzer Dauer; denn seine Frau starb, nachdem sie ihm zwei Töchter geschenkt hatte, schon am 6. September 1625.[1]) Den Obliegenheiten seines Kapellmeisteramtes widmete sich Schütz mit der ihm eigenen Energie des Strebens, und da er dabei zugleich eine Begabung höchsten Ranges einzusetzen hatte, konnte der Erfolg nicht ausbleiben. Sein Absehen ging vor allem dahin, die ihm unterstellte Kapelle zur tüchtigen Ausführung der im neuen Musikstil geschriebenen Werke zu befähigen. Zu dem Ende ließ er gute Instrumente aus Italien kommen, zog italienische Instrumentisten nach Dresden und schickte taugliche deutsche Mitglieder der Kapelle zu ihrer Ausbildung nach Italien. Er war sich von Anfang an klar bewußt, daß er berufen sei, den neuen „stilo recitativo, welcher biß dato in teutschlandt fast Unbekandt," der heimischen musikalischen Welt innerlich zu vermitteln. Diesem theoretischen Bewußtsein aber gesellte sich bei ihm die höchste künstlerische Kraft und befähigte ihn zur vollkommenen Lösung seiner geschichtlichen Aufgabe. Im Sinne dieser Aufgabe hatte er, da er in Venedig noch Gabrielis Schüler war, die mehrchörigen Psalmen geschrieben, die 1619 erschienen; in eben diesem Sinne ließ er 1623 die Auferstehungs-Historie und 1625 die Cantiones sacrae folgen. Für den ihm sehr nahe gehenden Verlust seiner Gemahlin suchte und fand Schütz Trost in der Arbeit an Dr. Kornelius Beckers Liedpsalter, der mit seinen Melodien und von ihm „nach gemeiner Contrapuncts art in 4. Stimmen gestellet", 1628 gedruckt wurde. Nach Vollendung dieser Arbeit aber machte er sich am 11. August 1628 zur zweiten Fahrt nach Venedig auf. Er wollte dort, wie er uns selbst sagt, alte Freunde besuchen, vor allem aber „der inzwischen aufgebrachten neuen und heutigen Tags gebräuchlichen Manier der Musik sich erkundigen," d. h. die seit 1612 gemachten Fortschritte des neuen Musikstils in Hinsicht auf vertieften Ausdruck im Sologesang, freieren Gebrauch der Dissonanzen und größern Reichtum der instrumentalen Begleitung kennen lernen, Fortschritte, wie sie sich hauptsächlich

[1]) Auf der Bibl. zu Dresden ist der Text zu Schützens Hochzeits-Ode noch vorhanden. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1890. XXII. Katalog S. 125. — Seine beiden Töchter waren: Anna Justina, die aber schon 1638 zu Dresden starb, und Euphrosine, die sich am 25. Januar 1648 mit dem Dr. jur. Christoph Pinkert, kurf. Appellationsrat, Assessor des Schöppenstuhls und Bürgermeister zu Leipzig vermählte, und im Jan. 1655 starb. Aus dieser Ehe erwuchsen Schütz 5 Enkel, von denen eine Tochter, Gertrud Euphrosine, am 8. Mai 1670 dem Domherrn Johann Seydel zu Wurzen, Ratsverwandten zu Leipzig, vermählt wurde. Von ihr erlebte der Großvater noch 2 Urenkel. — Schützens Schwiegervater starb am 1. Oktober 1631, seine Schwiegermutter 1635. Eine Schwester seiner Frau wird wohl die „Anna Maria Wildeckin" gewesen sein, auf deren Tod er 1625 die 5stimmige Trauerarie „De Vitae Fugacitate" („Ich hab mein Sach auf Gott gestellt") schrieb.

Digitized by Google

an den Namen Claudio Monteverdes knüpften. Der erste Teil der „Symphoniae sacrae“, der 1629 zu Venedig erschien (Dedik. „Venedig, den 14. September 1629“), war die Frucht dieser Reise, von der Schütz im Spätherbst desselben Jahres nach Dresden zurückkehrte. Hier aber ging er nun einer traurigen Zeit für sich und die von ihm zu so schöner Blüte gebrachte Kapelle entgegen. Es begann 1631 der schwedische Krieg, der auch in Kursachsen alle Geldmittel in Anspruch nahm, so daß die Gehalte der Musiker bald nicht mehr bezahlt werden konnten und die Kapelle rasch verfiel. Wohl stemmte sich Schütz dem Verfall mit unbeugsamem Mannesmut entgegen und erwies sich wahrhaft als Vater seiner bedrängten Musiker: es half nichts, und zuletzt mußte auch er weichen. Er ging 1633 nach Kopenhagen, wohin ihn der Dänenkönig mit einem Jahrgehalt von 200 Thlrn. berufen hatte, um die dortige Kapelle einzurichten und zeitweilig zu dirigieren.[1]) Zwar kehrte Schütz, der auch „in der Fremde immer zunächst an das Vaterland und die heimischen Kunstgenossen dachte,“ nach Abschluß des Prager Friedens 1635 nach Dresden zurück, sah sich aber in der Hoffnung, die er für das Wiedererstehen seiner Kapelle gehegt haben mochte, getäuscht und nur einem immer weiter gehenden Verfall derselben gegenüber. Daher nahm er 1637 von neuem Urlaub, den er dazu benützte, 1638 am Hofe des Herzogs August des Jüngeren und seiner mit ihm in der Pflege von Kunst und Wissenschaft wetteifernden Gemahlin Sophie Elisabeth (vgl. den Art.) zu Wolfenbüttel die Musikkapelle einzurichten und zu leiten. 1639 treffen wir ihn zum zweitenmal in Kopenhagen, wohin er 1642 nochmals berufen wurde, um bei dem „königlichen Beylager“ die Musik zu besorgen. In Dresden aber bestand 1639 die Kapelle nur mehr aus 10 Sängern und Instrumentisten, und „als auch diese letzten Trümmer des ehedem so herrlichen Gebäudes zusammenzustürzen drohten, da suchte der besonnene und unverzagte Mann sich wenigstens der Materialien zu einem künftigen Neubau zu versichern.“ Unter dem 7. März 1641 reichte er dem Kurfürsten ein Memorial mit Vorschlägen ein, die darauf abzielten, den gänzlichen Verfall der Kapelle durch Heranbildung einer Anzahl Knaben in der Musik zu verhindern. Auch als Komponist ist er in dieser Zeit nicht müßig gewesen; außer einigen Gelegenheitsmusiken erschienen 1636 und 1639 die beiden Teile der „Kleinen Geistlichen Conzerte.“ Im Jahr 1641 begründete Schütz eine eigene Kapelle für den Kurprinzen von Sachsen, für die namentlich Matthias Weckmann (vgl. den Art.) als Hoforganist gewonnen wurde. Neben weiteren deutschen Mitgliedern fanden, teils

[1]) Es war der König Christian IV. von Dänemark, der Schütz berufen hatte. Geboren am 22. April 1577, regierte er seit 1596 als der berühmteste und volkstümlichste dänische König aus dem oldenburgischen Stamm. Das beliebte dänische Volkslied „König Christian stand am hohen Mast“ galt ihm und seinem Heldenmut in der Seeschlacht auf der Kolberger Heide (vor dem Kieler Hafen) am 11. Juli 1644. Er starb 9. März 1648 zu Kopenhagen.

Digitized by Google

weil man der Vorliebe des Kurprinzen für die Italiener nachgab, teils weil es eben nötig war, auch italienische Musiker und unter ihnen Bontempi als Kapellmeister Aufnahme in diese Kapelle. Damit aber begannen für Schütz bereits die Unannehmlichkeiten, die ihm in der Folge in immer steigendem Maße aus dem „Ueberhandnehmen" der italienischen Musiker in Dresden erwachsen sollten.[1]) Um 1645 schrieb Schütz „Die sieben Worte" und führte das Werk in Dresden auf; — 1647 erschien der zweite, 1650 der dritte Teil der „Symphoniae sacrae" und 1648 die Motettensammlung „Musicalia ad Chorum Sacrum" im Druck, vier Werke, die zu den bedeutendsten des Meisters gehören und die Schaffenskraft des nun bereits in der Mitte der sechziger Jahre Stehenden als noch vollkommen frisch und ungebrochen zeigen. Es ist daher nur aus dem Verfall, in dem die kurfürstliche Kapelle fortdauernd blieb,[2]) zu erklären, wenn Schütz von 1651 an in wiederholten und immer dringlicher werdenden Gesuchen seinem Dienstherrn um Pensionierung anlag. Er hätte sich gerne nach Weißenfels zurückgezogen, um dort die ihm noch bleibende Zeit und Kraft mit Muße der Komposition zu widmen. Aber der Kurfürst mochte sich von dem alten treuen Diener nicht trennen, und es half nichts, wenn dieser unterm 21. August 1653 auch die Ursache seiner Unzufriedenheit offen darlegte,[3]) oder wenn er ein weiteres Pensionierungsgesuch vom 21. September 1653 fast mit denselben wehmütig-beweglichen Worten begründete, die einst der alte Barsillai zu David sagte oder die der Dichter seinem Attinghausen in den Mund gelegt hat; nur das erreichte er, daß man ihm 1655 seinen Schüler Christoph Bernhardt (vgl. den Art.) als Vicekapellmeister an die Seite gab. Im Spätherbst 1656 sang Schütz den Kurfürsten Johann Georg I. mit seinem „Canticum Simeonis" zur ewigen Ruhe; aber auch dessen Nachfolger, der

---

[1]) Schon am 21. August 1645 schrieb er an den Kurprinzen: „Viele vornehme weltliche und geistliche Herren klagen mich an, ich sei die Veranlassung, daß der Churprinz aus Italien verschiedene Musikanten in die Capelle eingeführt habe. Ich bitte, ehe der Churfürst vielleicht davon höre, diesen Argwohn abzuwenden, bevorab bey dem ehrwürdigen Ministerio der Hofkapelle, bei welchem ich mich deswegen auch im widrigen Credit befinde ꝛc." Vgl. Fürstenau, a. a. O. I. S. 27. 28.

[2]) Noch 1651 bestand die Kapelle nur aus 18 Mitgliedern, und 1654 petitionierten sämtliche „Churfürstl. Sächsische Musici vocales et instrumentales" um Auszahlung des rückständigen Gehalts, den sie „zehn Jahre nicht erhalten hatten." Vgl. Fürstenau, a. a. O. I. S. 32. 35. 36.

[3]) Er schrieb: „Was maßen es mir fast verkleinerlich und schmerzlich fürfallen will, an solchen Sonntagen (an welchen hiebevor nicht mir, sondern dem Vicekapellmeister das Directorium obgelegen ist) ich mit des Herrn Curprinzen Directore, als einem drei mahl jüngeren als ich vnd hierüber castrierten Menschen (Bontempi), ordentlich und stetig überwexeln soll vndt unter ungleichen vndt zum großen theil vnverständigen zuhorern mit ihm gleichsam de loco disputieren soll." — Nach Gerber, Altes Lex. II. S. 783 riet Schütz 1654 auch Weckmann, „wegen dem Neide der überhand nehmenden Italiener" die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg anzunehmen.

Digitized by Google

kunstsinnige Johann Georg II., der nun die beiden Kapellen zu einem für jene Zeit sehr bedeutenden Institute vereinigte,[1]) mochte sich von dem „ältesten Kapellmeister" nicht trennen und hielt ihn unter besonderen Ehrenbezeugungen fest.[2]) So konnte Schütz, der sich freilich altershalber schon länger mehr und mehr zurückgezogen und nur noch bei besonderen Veranlassungen ab und zu die Kirchenmusiken in der Hofkirche geleitet hatte, 1665 als ein Greis von 80 Jahren sein 50jähriges Dienstjubiläum feiern. Schon vorher hatte er im Auftrag seines Herrn eine neue Ausgabe des Beckerschen Liedpsalters bearbeitet, die 1661 erschien, obwohl er, wie er selbst sagt, „seine noch übrige, kurze Lebenszeit lieber mit Durchsicht und Vervollständigung etlicher, vor diesem von ihm angefangenen, andern und mehr sinnreichen Inventionen hätte anwenden wollen." Er wird hiermit wohl die Weihnachtshistorie, die 1664 erschien, aber leider nicht vollständig erhalten ist, und die vier Passionen gemeint haben, die er als ein 81jähriger 1666 vollendete. In seinen letzten Lebensjahren nahmen, wie uns der Nekrolog berichtet, Schützens Kräfte und sonderlich das Gehör sehr ab; er mußte nun „mehrenteils zu Hause bleiben" und brachte „seine meiste Zeit mit Lesung der heiligen Schrift und geistreicher Theologorum Bücher zu", schrieb aber auch „noch immer stattliche Musicali Compositiones über etliche Psalmen Davids, sonderlich den 119."[3]) Am 6. November 1672 war er noch frisch und gesund aufgestanden, als er aber nach 9 Uhr in der Kammer sich bückte, um etwas aufzunehmen, rührte ihn der Schlag; man brachte ihn zu Bette und am Nachmittag „als es 4 Uhr geschlagen, ist er sanft und selig ohne einiges Zucken verschieden, nachdem er in die 57 Jahre Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister gewesen und sein Alter gebracht hat auf 87 Jahr und 29 Tage." Am Sonntag, den 17. November, wurde er seinem Wunsche gemäß an der Seite der ihm fast 50 Jahre vorangegangenen Gattin in der Vorhalle der alten Frauenkirche mit großem Ceremoniell, das der Kurfürst selbst angeordnet hatte, um dadurch „seinem alten verdienten Kapellmeister" die letzte Ehre zu erweisen, begraben.[4]) — Heinrich Schütz der Musiker und seine Werke sind während anderthalb

[1]) Die Kapelle bestand nun aus 3 Kapellmeistern (Schütz, Bontempi und Albrici), 1 Vicekapellmeister (Bernhardt), 1 Hofkantor, 14 Sängern, 4 Organisten, 17 Instrumentalisten, 2 Orgelmachern und 6 Kapellknaben. Vgl. Fürstenau, a. a. O. I. S. 136. 137.

[2]) In der Hofordnung von 1666 folgten nach den eigentlich hoffähigen Personen die andern „Bedienstteten" so: 1. Leibmedici, 2. Hofprediger, und nach ihnen „der älteste Kapellmeister Heinrich Schütz", dann die mit Rechtstitel ꝛc. und erst unter 6. die andern Kapellmeister u. s. w. Vgl. Fürstenau, a. a. O. I. S. 170. 171.

[3]) Sein Lieblings-Psalmspruch war: „Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae." Ps. 119, 54. Ihn ließ er durch seinen Schüler Bernhardt in Hamburg „nach dem präneſtiniſchen Contrapunktſtil mit 2 Cant. A. T. u. B." als seinen Begräbnisgesang komponieren: „welche Motette er denn, zwei Jahre vor seinem Ende, Anno 1670 empfangen, und ein großes Vergnügen darüber bezeiget hat." Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 322

[4]) Seine Gruft deckte „eine gevierte Tafel von schwarzem Marmor" mit der Inschrift:

Digitized by Google

Jahrhunderten vollständig vergessen gewesen, bis v. Winterfeld 1834 zuerst wieder auf ihn aufmerksam und auch einzelne seiner Kompositionen neu zugänglich gemacht hat.[1]) Freilich ihm und seiner Bedeutung für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik ganz gerecht zu werden, vermochte dieser verdienstliche Forscher noch nicht; ihm auf seinem beschränkten Standpunkt war Schütz kein wirklicher deutscher „Kirchensänger", weil er „dem Einfluße Italiens unterlegen" sei und „mit seinem Wirken und Schaffen auf einem fremden Boden gewurzelt" habe. In der Folge suchte man dem Verständnis des großen Mannes und seiner künstlerischen Weise näher zu kommen,[2]) trotz der Abstraktion, die der moderne Hörer sich auferlegen muß, um die Schützsche Einfachheit „als objektive Stilwahrheit" und „dem heiligen Inhalt entsprechende Mäßigung der Tonsprache" zu empfinden. Jetzt hat man eine monu-

---

Heinricus Schützius. Seculi sui Musicus excellentiss. Electoralis Capellae Magister MDCLXXII. Auf einer Gedenktafel an der Wand der Halle stand: D. V. S. Heinricus Schützius Assaph Christianus Exterorum Delicium, Germaniae Lumen, Sereniss. Saxoniae Elect. Johann Georg I. et II. Capellae Cui LVII. annos praefuit immortale decus quod caducum habuit Sub hoc monumento Electorali munificentia exstructo deposuit Aetatis suae Anno LXXXVII. aere nostrae MDCLXXII. — Über dieser Tafel befand sich ein Medaillon: ein Rautenkranz mit der Umschrift: Vitabit libitinam, innerhalb derselben ein offenes Buch, unter diesem ein Totenkopf, hinter demselben zwei Trompeten von Alabaster mit einem Kranz umschlungen. — Dieses Medaillon findet sich auch auf dem von Christian Romstedt in Kupfer gestochenen und der „Leichpredigt" vorgesetzten Porträt Schützens, das z. B. in Naumanns Illustr. Musikgesch. und im Musik. Wochenbl. 1873. S. 9 wiederholt ist. Vgl. auch Schäfer, a. a. O. I. S. 586. Anm. 64. Gerber, Altes Lex. II. Anh. S. 48. Nach diesem Porträt hat Robert Cauer in Kreuznach eine Büste gearbeitet. Vgl. Friedr. Spitta, Gedächtnisrede. 1886. S. 23. — Ein Faksimile von Schütz Handschrift — eine Seite Notenschrift aus den „Sieben Worten" — vgl. man im Musik. Wochenbl. 1872. Nr. 30. S. 472. 473.

[1]) In seinem Buch über Johannes Gabrieli. Berlin 1834. Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 207—230. — Folgende Stücke von Schütz wurden in der Folge vereinzelt neu gedruckt: Das ist je gewißlich wahr. Motette für 2 S. A. 2 T. B. Musica sacra (Berlin) III. Nr. 13. S. 52. V. Nr. 17. S. 60. — Ehre sei dir, Christe. Das. V. Nr. 18. S. 70; auch bei Weeber, Kirchl. Chorges. III. S. 10. Lützel, Kirchl. Chorges. S. 36 u. a. — Dank sei unsrem Herrn. Das. VII. Nr. 5. S. 21. Weeber, a. a. O. Lützel S. 66. — Wer Gottes Marter in Ehren hat. Das. VII. Nr. 6. S. 23. — O hilf Christe, Gottes Sohn. Das. XII. Nr. 7. S. 25. — O lieber Herre Gott. Das. VII. Nr. 8. S. 28. — Wer will uns scheiden. Das. III. Nr. 5. S. 17. — Die Himmel erzählen. Ps. 19. Das. III. Nr. 12. S. 43. — Selig sind die Toten. Das. XIV. Nr. 21. S. 74; auch bei Rochlitz, Sammlung vorz. Gesangstücke ꝛc. II. S. 121. — Was betrübst du dich, meine Seele. Rochlitz, a. a. O. II. S. 125. Christus ist hie, der gestorben ist. Rochlitz II. S. 124. — Drei Psalmen (6. 130. 98) für Doppelchor von Heinrich Schütz. Herausg. von Franz Wüllner. Leipz., Rieter-Biedermann.

[2]) Vgl. z. B. v. Dommer, Handbuch der Musikgesch. 1868. S. 310—324. Bitter, Beitr. zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 59—73. — Auch die Bemühungen Karl Riedels und seines Vereins zu Leipzig sind zu nennen, wenn auch die historisch-künstlerische Berechtigung von dessen Zusammenarbeitung der Schützschen Passionen sehr fragwürdig erscheint.

Digitized by Google

mentale Gesamtausgabe von Schütz' Werken veranstaltet, aus der nun erst die volle Kenntnis seiner Künstlerschaft in deren eigentümlicher Bedeutung und Größe zu gewinnen und auf deren Grundlage auch eine Wiederbelebung seiner Schöpfungen in ihrer Originalgestalt möglich ist.[1]) — Es erübrigt nun nur noch, kurz anzudeuten, inwiefern in diesen Werken Heinrich Schütz' die Grundlagen unsrer kunstmäßigen evangelischen Kirchenmusik gegeben waren.[2]) Mit dem Abblühen des dem korporativen Geiste des Mittelalters entsprungenen und ihm zum künstlerischen Ausdruck dienenden polyphonen Vokalstils, begann sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien ein neuer Musikstil zu bilden, der dem individuell-bewegteren Empfindungsleben der Einzelpersönlichkeit Raum zur künstlerischen Aussprache verschaffte. Es entstand die musikalische Form des Konzertes: die Verbindung des Solo- und mehrstimmigen Gesanges mit der instrumentalen Begleitung zunächst eines Generalbasses (Basso Continuo) und, wo es zur Hebung und Verlebendigung des Ausdrucks notwendig erschien, auch noch anderer begleitenden Instrumente. Diese Form hat Schütz nach Deutschland verpflanzt und sie in deutscher Weise gestaltet als „Geistliches Konzert" der evangelischen Kirchenmusik assimiliert. Sofern es von Anfang an im Sinn und Geist der evangelischen Kirche gelegen war, die religiöse Persönlichkeit auf sich selbst zu stellen, und auf subjektive Aneignung der objektiven Heilsgüter des Christentums, auf fortgehendes persönliches Miterleben der christlichen Heilsthatsachen zu dringen, konnte ihr zur Aussprache der hiebei entstehenden individualisierteren Stimmung die mittelalterlich-katholische Kirchenmusik in ihrer unpersönlichen Allgemeinheit des Ausdrucks als Medium nicht mehr genügen, dagegen kam der neue subjektivere Stil ihrem musikalischen Bedürfnis aufs beste entgegen. Heinrich Schütz aber, der berufen war, der evangelischen Kirche diesen Stil zu vermitteln, waren gerade dazu die herrlichsten Gaben geworden. Er verfügte zunächst über eine allgemeine und litterarische Bildung, die ihm ermöglichte, das Wort, den jeweiligen biblischen oder kirchlichen Text bis in seine innersten Tiefen zu durchdringen[3]) und da musikalische „Wendungen und Accente zu finden, so tiefer persön-

---

[1]) Dem Verständnis der einzelnen Werke dienen namentlich auch die „Vorworte" der einzelnen Bde. der Ges.-Ausg. von dem verdienten Herausgeber derselben, Dr. Phil. Spitta in Berlin. Vgl. auch dessen Aufsatz „Händel, Bach, Schütz" in der Deutschen Rundschau. 1885. 7tes Heft. S. 49—54, sowie Friedr. Spitta, Die Passionen nach den vier Evangelien von Heinrich Schütz. 1886, und dessen schon angeführte Gedächtnisrede. — In dem erwähnten Aufsatz macht Dr. Phil. Spitta auch beachtenswerte Andeutungen darüber, wie etwa Schütz' Werke „mehr nur in äußerlichem Anschluß an den Gottesdienst" für die Kirche wieder zu gewinnen wären.

[2]) Auf die Oper „Daphne" von Schütz und Opitz, die am 13. April 1627 zu Torgau als „die erste deutsche Oper" aufgeführt worden, seitdem aber verloren gegangen ist, haben wir hier nicht näher einzugehen.

[3]) Er hat dies auch immer angestrebt; vgl. Friedr. Spitta, Gedächtnisrede S. 9. Passionen. Abschn. IV. u. Anm. 9. Eine Stelle der Lukaspassion beweist, daß Schütz sich den griechi-

Digitized by Google

licher Empfindung voll, daß sie überzeugender und ergreifender nicht gedacht werden können." Andrerseits eignete ihm eine meisterhafte Beherrschung der musikalischen Technik in ihren einfachsten wie in ihren kompliziertesten Formen. Ihm stand die objektivierende Kraft höchster polyphoner Kunst jederzeit zur Verfügung, um sie zügelnd auf den hervortreibenden Gedanken subjektivster Empfindung wirken zu lassen, wie dies der Kirchenstil verlangt. Und was er im Geiste aus dem jeweils gegebenen Texteswort und der Situation, der es angehörte, erschaut hatte, das vermochte er nicht etwa nur in der herkömmlichen allgemein kirchlichen Stimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen, vielmehr setzte er es in Tonbilder von wunderbarer Plastik und durchschlagender Überzeugungskraft um. So kam Schütz zu dem ihm eigenen Kirchenstil, den er der deutschen evangelischen Kirche noch überdies getragen von der Macht seiner bedeutenden, aus der traurigen Zeit des dreißigjährigen Kriegs ehrfurchtgebietend aufragenden Persönlichkeit übermacht hat.[1]) Des weiteren ist aber schließlich noch zu beachten, daß Schütz' Werke nicht allein für die kunstmäßige Kirchenmusik, sondern zugleich auch für das Oratorium grundleglich waren. „Es ist für seine Kunst bezeichnend, daß auch für die der gottesdienstlichen Verwendung gewidmeten Werke der Name Kirchenmusik nicht ausreicht. Sie haben außer der kirchlichen auch eine nichtkirchliche Seite, und in dem, was diese bedingt, zeigt sich vielleicht die Hauptstärke des Meisters und dasjenige, was den Werken ihren grundeigentümlichen Charakter giebt: man kann es den oratorienhaften Zug nennen." Schütz hat den Stil des „Geistlichen Konzerts" im wesentlichen überall festgehalten, aber dieses in manchen Stücken der „Symphoniae sacrae" zur förmlichen Oratorienscene erweitert und in den „Sieben Worten" bis an die Schwelle des eigentlichen

---

schen Text des Evangeliums und nicht nur die deutsche Übersetzung angesehen hatte. Nach Gerber, Altes Lex. II. S. 782 riet er dem bereits 26jährigen Weckmann noch die hebräische Sprache zu erlernen, damit er einen Text aus dem A. T., den er in Musik setzen wolle, desto besser verstehen könne. — Daß sich Schütz in der Dichtung von deutschen Madrigalen versucht hat — „ein Werklein allerhand Poesie bißhero zusammengeraspelt", — wie er bescheiden meint — wissen wir aus seinem Brief vom 11. Aug. 1753 an Joh. Kaspar Ziegler, seinen Schwager. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 225. — Auf das Titelblatt der „Sieben Worte" schrieb er den Vers:

„Lebst du der Welt, so bist du tot
Und kränkst Christum mit Schmerzen;
Stirbst aber in seinen Wunden rot,
So lebt er in dein'm Herzen."

[1]) Die Musiker seiner Zeit verehrten den trefflichen Mann wie einen Vater; Komponisten schickten ihm ihre Werke zur Beurteilung und beriefen sich mit Stolz auf ihn. So z. B. Samuel Capricornus in Stuttgart 1659; vgl. Sittard, Zur Gesch. der Musik am Württ. Hofe. I. S. 56. — Seine überragende Größe auch als Mensch wird man besonders inne, wenn man hört, daß ein neuerlich zu Tag gekommener Briefwechsel zwischen Orlandus Lassus und Mitgliedern der Bayr. Herzogsfamilie wegen der „derben Späße", die er enthält, nicht veröffenbar sei — vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1890. XXII. S. 180 — und dagegen an Schützens Briefwechsel mit der Herzogin Sophie Elisabeth denkt.

Digitized by Google

Oratoriums geführt. Es ist ein eigentümlicher Werdeduft, der uns aus seinen Werken allenthalben Zukunft verkündend anweht; in noch ungeschiedener Einheit bergen sie eine Fülle von Fermenten, die weiterhin in den selbständigen Bildungen der Bachschen Kirchenmusik und des Händelschen Oratoriums mächtig sich entfaltet haben. — Schütz kirchliche Musikwerke sind:

1. Psalmen Davids Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten mit acht vnd mehr Stimmen Nebenst andern zweyen Capellen, daß dero etliche auff drey vnd vier Chor nach beliebung gebraucht werden können. Wie auch mit beygefügten Basso Continvo, vor die Orgel, Lauten, Chitaron ꝛc. Dresden. Anno M.DC.XIX. — 26 Stücke.[1]) — 2. Historia Der frölichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers vnd Seligmachers Jesu Christi, In Fürstlichen Capellen oder Zimmern vmb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zu gebrauchen ꝛc. Dresden 1623. — 3. Cantiones Sacrae Qvatuor Vocum Cum Basso ad Organum. Freiberg 1625. 41 Stücke.[2]) 4. Psalmen Davids, Hiebevorn in Teutzsche Reimen gebracht, durch D. Cornelium Beckern, Vnd an jetzo Mit Einhundert vnd Drey eigenen Melodeyen, darunter Zwey vnd Neuntzig Newe, vnd Eylff Alte, Nach gemeiner Contrapuncts art in 4. Stimmen gestellet ꝛc. Gedruckt zu Freybergk, in Meißen, bey Georg Hoffmann, Anno 1628. — Ein Nachdruck für Mecklenburg: Güstrow 1640. — 5. Symphoniae Sacrae Henrici Sagittarii etc. Varijs Vocibus & Instrumentis accomodatae. A. 3. 4. 5. 6. etc. Opus Ecclesiasticum Secundum. Venetiis M.DC.XXIX. 20 Stücke.[3]) — 6. Erster Theil Kleiner Geistlichen Concerten Mit 1. 2. 3. 4. Vnd 5 Stimmen sampt beygefügten Basso Continuo Vor die Orgell. Leipzig M.DC.XXXVI. 17 Stücke. — 7. Anderer Theil Kleiner Geistlichen Concerten Mit 1. 2. 3. 4 vnd 5. Stimmen Sambt beygefügtem Basso Continuo vor die Orgel ꝛc. M.DC.XXXIX.[4]) 31 Stücke. — 8. Symphoniarum Sacrarum Secunda Pars Worinnen zubefinden sind Deutsche Concerten Mit 3. 4. 5. Nehmlich einer, zwo, dreyen Vocal, und zweyen Instrumental-Stimmen, Alß Violinen, oder derogleichen Sambt beygefügtem geduppelten Basso Continuo etc. Dresden M.DC.XLVII. Opus Decimum. — 27 Stücke. — 9. Musicalia ad Chorum Sacrum, Das ist: Geistliche

[1]) Diesem Werk waren vorangegangen: die Madrigale. Venedig 1611, — ein Hochzeitsgesang für einen Hrn. Jos. Avenarius. Dresden 1618, — und 2 Konzerte zur Hochzeit eines Dr. jur. Mich. Thoma. Dresden 1618. — Demselben folgten: der Hochzeitsgesang über Ps. 133 für Schützens Bruder. Leipz. 1619 — und „Syncharma Musicum tribus Choris adornatum" ein Gelegenheitsstück. Warschau 1621.

[2]) Vorangegangen war: ein Begräbnisgesang für die Herzogin Sophia von Sachsen 1623; es folgte: „De Vitae Fugacitate", Begräbnisgesang für Anna Maria Wildeckin. 1625. —

[3]) Es folgte der Einzeldruck der 6st. Motette Das ist je gewißlich wahr 1631, dem Andenken Joh. Herm. Scheins gewidmet und vom Drucker Seyffert in Dresden dessen Witwe und Söhnen zugeschrieben.

[4]) Zwischen die beiden Teile dieses Werkes fällt noch der Druck: Musikalische Exequien, für einen Fürsten Heinrich v. Reuß-Gera. 1636, aus 3 Gesängen bestehend.

Digitized by Google

Chor-Music, Mit 5. 6. und 7. Stimmen, beydes Vocaliter und Instrumentaliter zugebrauchen ꝛc. Worbey der Bassus Generalis, auff Gutachten vnd Begehren, nicht aber aus Nothwendigkeit, zugleich auch zu befinden ist, Erster Theil. Opus Undecimum. Dresden M.DC.XLVIII. 29 Stücke. — 10. Symphoniarum Sacrarum Tertia Pars, Worinnen zu befinden sind Deutsche Concerten Mit 5. 6. 7. 8. Nehmlich, Dreyen, Vieren, Fünffen, Sechß Vocal- und zweyen Instrumental-Stimmen, Alß Violinen, oder derogleichen, Sambt etlichen Complementen, welche aus dem Indice des allhier beygefügten geduppelten Bassi Continui auch ersehen, und nach Beliebung mitgebraucht werden können ꝛc. Opus Duodecimum. Dresden M.DC.L. 21 Stücke. — 11. Zwölff Geistliche Gesänge mit vier Stimmen Für kleine Cantoreyen Benebenst dem Basso Continuo nach beliebung hierbey zugebrauchen ꝛc. Opus Decimum Tertium. Dresden 1657.[1]) — 12. Psalmen Davids, Hiebevor in deutsche Reime gebracht durch D. Cornelium Beckern, und nachmals Mit Eilff alten, und Zwey und Neuntzig neuen Melodeyen von dem Churfürstl. S. Capellmeister Heinrich Schützen, in den Druck gegeben, ietzund aber, Auff des Durchlauchtigsten Fürsten . . . Johann Georgens des Andern, Churf. zu Sachsen . . . anderweite gnädigste Anordnung, Auffs neue übersehen, auch durchaus zu Kirchen und Schulen Gebrauche, mit so vielen, auf ieglichen Psalm eingerichteten, eigenen Melodeyen, vermehret, Nach gemeiner Contrapuncts-Ahrt, mit 4. Stimmen gestellet ꝛc. Dresden 1661. Fol.[2]) — 13. Historia, Der Freuden und Gnadenreichen Ge-

[1]) In dieses Jahr fällt auch noch der Druck: Canticum B. Simeonis. Dresden 1657. 2 Stücke; Trauergesänge auf das Ableben des Kurfürsten Johann Georg I.

[2]) Der Liedpsalter von Becker-Schütz wurde später noch im Dresd. G.-B. 1676 und im Sachsen-Weißenf. Ges.- und Kirchen-Buch 1714 vollständig aufgenommen, in ersterem zusammen gedruckt vorangestellt, in letzterem auf die Sonntage des ganzen Kirchenjahres verteilt. In beiden G.-BB. waren diese Psalmen als „Introituspsalmen" gemeint und sollten als solche von der Gemeinde gesungen werden, nachdem der Chor den Introitus (eine Motette) „musiciert" hatte. Diese beiden G.-BB. dürfen also nicht ohne weiteres als „Andere Ausgaben" des Liedpsalters angesehen werden, wie noch heute bei Eitner, Riemann, Musik-Lex. Ausg. 1887. S. 907, Grove, Dict. of Music. IV. S. 788 u. a. geschieht. — Gegen v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 223. 224. 229 ist zu bemerken, daß die Psalmmelodien von Schütz so ganz spurlos denn doch nicht vorübergegangen sind, wie er in ziemlich abschätziger Weise meint: verschiedene derselben erlangten Verbreitung und sind zum Teil heute noch erhalten. Wir führen an: Ps. 121. Ich heb mein Augen sehnlich auf. 1628. S. 511. Umbildg. 1661, steht bei König 1738. Reimann 1747. Schicht 1819. Blüher 1825. Punschel 1839. Karow 1848. Hermannsburg 1876 u. a. — Ps. 148. Lobet ihr Himmel Gott den Herrn. 1628, in der Umbildung bei Crüger 1640. S. 203 zu „Lob, Ehr und Preis sei unsrem Gott" in der Berl. u. Frankf. Praxis bis 1702, dann bei Vopelius 1682 u. a., auch noch bei Kocher 1855 fortgepflanzt. — Ps. 150. Lobt Gott in seinem Heiligtum. 1628. S. 603, bei Clauder 1631, Peter 1655, Erf. G.-B. 1663, Vopelius 1682, Telemann 1730, König 1738; Witt 1715 bringt eine Variante, so bei Umbreit 1811, Schicht 1819, Karow 1848. Anding 1868; eine andere Variante bei Dretzel 1731 haben Klein 1785 und Weimar 1803. — Ps. 21. Hoch freuet sich der König. 1628. S. 86 ist bei v. Tucher 1848 und Kocher 1855 erneuert. — Ps. 61. Gott, mein Geschrei erhöre, 1628. S. 271. v. Tucher 1848, Layriz 1855, Kocher 1855. — Ps. 42. Gleichwie der Hirsch eilt mit

Digitized by Google

durth GOttes und Marien Sohnes, JESU CHRISTI, Unſers Einigen Mitlers, Erlöſers und Seligmachers. Wie dieſelbige Auff gnädigſte Anordnung ꝛc. Vocaliter und Instrumentaliter in Muſic verſetzet worden iſt, . . . Mit zuletzt angehengten Erinnerungen und Specificirung, deren zu dieſem Werke gehörigen zehen Concerten, in ein ſtill Orgelwerck . . . Dresden 1664. Von dieſem Werk ſind die Chöre verloren gegangen. — Folgende Werke von Schütz waren bis jetzt nur handſchriftlich vorhanden: 14. Die Sieben Wortte unſers Erlöſers und Seeligmachers Jeſu Chriſti, ſo Er am Stamm des Heiligen Creutzes geſprochen, gantz beweglich geſetzt. . . (Um 1645) — 15. Vier Paſſionen: Historia Deß Leidens vnd Sterbens Vnſers Herrens Jeſu Chriſti — a) nach dem Evangeliſten St. Matthäus; b) nach St. Markus; c) nach St. Lukas; d) nach St. Johannes.[1]) — Die neue Geſamtausgabe: Heinrich Schütz, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. Fol., wurde 1885 begonnen und enthält bis jetzt: Bd. I. die Hiſtorien; Bd. II. III die mehrchörigen Pſalmen und Motetten von 1619; Bd. IV die Cantiones sacrae von 1625; Bd. V die Symphoniae sacrae I von 1629; Bd. VI die Kleinen geiſtl. Konzerte, 2 Theile, von 1636 und 1639; Bd. VII die Symphoniae sacrae II von 1647; Bd. VIII die Musicalia ad Chorum sacrum von 1648; Bd. IX die Symphoniae sacrae III von 1650.

Schultheiß, Benedikt, Organiſt an der Ägidienkirche zu Nürnberg, als welcher er am 1. März 1693 geſtorben iſt. Dieſe Notiz, die ſchon Walther (Muſik. Lex. 1732. S. 558) mitgeteilt hat, iſt alles, was wir bis jetzt über einen Mann wiſſen, der — nach einzelnen ſeiner Werke zu ſchließen — ein ſehr tüchtiger Muſiker geweſen ſein muß und dem man überdies, wenn auch irrtümlich, bis in die Gegenwart herein[2]) die allgemein bekannte Choralmelodie „Mein Jeſu, dem die Seraphinen" (vgl. den Art.) als Erfinder zugeſchrieben hat. Außer einem Klavierwerk („Klavier-Luſt". 2 Teile. 1679) ſind von Schultheiß nur noch 13 Melodien in dem „Poetiſchen Andachtsklang" 1691, ſowie 11, oder wahrſcheinlicher

---

Begier. 1628. S. 200, ſteht bei Cramer 1641. Goth. Cant. II. 1648. 1655. Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844. Layriz 1855. — Pſ. 122. Es iſt ein Freud dem Herzen mein. 1628. S. 515. Berl. Praxis 1648—1702. Frankf. Praxis 1662—1676. Peter 1655. Janus 1663. Lüneb. G.-B. 1686. — Pſ. 8. Mit Dank wir ſollen loben. 1628. S. 29. Peter 1655. Celle-Lüneb. G.-B. 1661. 1665. 1668. Erf. G.-B. 1663; dann in Umbildung zu Mit Ernſt, ihr Menſchenkinder bei Freylinghauſen G.-B. I. 1704. Nr. 6. S. 8. 1741. Nr. 13. S. 9. König 1738. S. 6. Thommen 1745. Nr. 150. S. 202. Hermannsb. Ch.-B. 1876.

[1]) Ein Verzeichnis von 82 Nrn. handſchr. vorhandener weiterer Stücke von Schütz hat Eitner, Monatsh. für Muſikgeſch. 1886. XVIII. S. 62—70 zuſammengeſtellt. — Alle Mſtr. von Schütz, die etwa in Dresden noch vorhanden waren, verbrannten 1760; gleiches Schickſal hatte alles, was er etwa in Kopenhagen zurückgelaſſen hatte, 1794.

[2]) Vgl. Kocher, Zionsharfe 1855. I. S. 556; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. S. 80; noch heute ſchreibt das neue Landes-Ch.-B. für das Königr. Sachſen 1883. S. 69 über die fragliche Melodie: „Angebl. v. Benedict Schultheiß, Organiſt in Nürnberg."

Digitized by Google

alle 25 Melodien in Wolfg. Deßlers „Himmlischer Seelenluſt." 1692 bekannt.[1]) Es tragen dieſe Melodien alle die Charakterzüge der Nürnbergiſchen Sängerſchule jener Zeit, deren Meiſter Erasmus Kindermann war, an ſich: künſtleriſch-tüchtige muſikaliſche Arbeit, aber auch jene endloſen Verkräuſelungen, die ſie für den kirchlichen Gemeindegeſang unmöglich machen mußten. Das „noricissat tamen", das der treffliche Erdmann Neumeiſter an den geiſtlichen Liedern Wolfgang Deßlers tadeln mußte, gilt auch von den Melodien, die unſer Schultheiß zu eben dieſen Liedern ſang, und das gilt gleicherweiſe von allen Melodien der damaligen Nürnberger Sänger. Unter den Melodien in Deßlers „Seelenmuſik" findet ſich nun als 12te, alſo als die erſte der nicht mehr mit Schultheiß' Namenschiffer bezeichneten, auch eine Weiſe zum Liede „Mein Jeſu, dem die Seraphinen", die wohl veranlaßt hat, daß man Schultheiß die Erfindung der kirchlichen Weiſe zuſchreiben zu ſollen glaubte. Dieſe Melodie, die trotz des Fehlens der äußeren Beglaubigung „vermutlich doch von Schultheiß iſt", iſt in der Form eines Paſſacaglio (vgl. den Art.) auf einen in den ſechs Zeilen ſechsmal wiederholten und ununterbrochen ſich fortſpinnenden Basso ostinato mit bemerkenswerter Kunſt gebildet und zeigt die Künſtlerſchaft des Meiſters im günſtigſten Lichte.[2]) Über „die organiſtiſche Thätigkeit unſeres Schultheiß, wie über die der meiſten ſeiner Nürnbergiſchen Zeit- und Kunſtgenoſſen, ſind uns ausreichende Zeugniſſe bis jetzt nicht bekannt."[3])

Schultze, Andreas Heinrich, Organiſt zu Hildesheim, war am 4. Februar 1681 zu Braunſchweig geboren. Auf der dortigen Martiniſchule wurde er von den Kantoren Bach und Günther muſikaliſch gebildet. Später übte er ſich an verſchiedenen Orten im Orgelſpiel und in der Kompoſition und beſuchte zuletzt noch einige Zeit das Gymnaſium Andreanum zu Hildesheim. Hier erhielt er 1706 die Stelle des Organiſten an der St. Lambertikirche. Er ſtarb am 12. Oktober 1742 infolge der Amputation eines Beines am Brande. Von ſeinen Kompoſitionen nennt Gerber nur ſechs Konzerte für Klavier allein (Hildesheim 1730), die er im Manuſkript beſaß.

---

[1]) In dieſem letzteren Buch ſind die erſten 11 Melodien durch Schultheiß' Namenschiffer als ſein Eigentum zweifellos beglaubigt; die weiteren 14 von ganz gleicher muſikaliſcher Faktur ſind unbezeichnet gelaſſen. Ob aus dieſem Umſtand ohne weiteres geſchloſſen werden darf, die nicht bezeichneten Melodien ſeien von Deßler ſelbſt erfunden, wie C. F. Becker, Die Choralſammlungen. 1845. S. 38. Koch, Geſch. des Kirchenlieds III. S. 534 u. a. wollen, erſcheint ſehr fraglich. Zahn, Melodien III. S. 607 bemerkt: das Namenszeichen Schultheiß' fehle hier „vielleicht nur aus Verſehen", und das dürfte auch wirklich ſo ſein, denn bezifferte Bäſſe, wie ſie auch unter dieſen Melodien ſtehen, ſchreibt kein Dilettant.

[2]) Man findet dies kleine Kunſtwerk jetzt neu gedruckt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5987. S. 606. 607, und die Verfaſſer unſrer Dutzendchoralbücher, auch die Imitatoren der Alten — Amulatoren kann man die wenigſten nennen — mögen ſich dasſelbe doch einmal anſehen, um daran zu erkennen, was künſtleriſcher und was ſchablonenmäßiger Choralſatz ſei.

[3]) Vgl. Ritter, Zur Geſch. des Orgelſpiels. I. S. 142. 143.

Digitized by Google

Schultze, Johann Heinrich, hat als Pastor zu Altenweddingen (Provinz Sachsen, zwischen Magdeburg und Halberstadt gelegen) zwischen 1850—1860 die folgenden liturgischen Schriften herausgegeben:

1. Vesperglocke, oder liturgische Andachten zum Sonntag Nachmittage. Mit sämtlichen Melodien zu den vorliegenden Altar- und Chorgesängen. Nebst musikalischer Passions- und Abendmahlsliturgie. Schönebeck 1856. E. Berger. VIII u. 92 S. 4°. — 2. Weihnachtsglocke, oder liturgische Vorfeier zum heiligen Christtage. 4. Aufl. Magdeburg, G. Ebers. — 3. Osterglocke, oder liturgischer Gottesdienst zum heiligen Osterfeste in zwei Andachten. Ebendas. — Er zeigt sich in diesen Schriften als einen Liturgiker von der strengsten Observanz, dem der Chor ausschließlich nur Stimmführer der Gemeinde ist, der sich ja nicht einfallen lassen soll, als künstlerisches Organ im Gottesdienst mitwirken zu wollen (vgl. die Vorrede zu Nr. 1).

Schultz oder Schultze, Christoph, aus Sorau in der Nieder-Lausitz, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Kantor zu Delitzsch bei Halle, wo er ein Collegium musicum gründete und leitete. Von ihm, der, wie manche seiner Melodien und Bässe zeigen,[1]) ein tüchtiger Musiker gewesen sein muß, werden die folgenden gedruckten Werke genannt:[2])

1. Collegium musicum Delicii charitativum aus zehn geistlichen Leib-Sprüchlein mit fünff Stimmen, nebst einem General-Baß auf Madrigalen-Art gesetzt: dem so eben aufgerichteten Collegio Musico zu Dölitzsch zu Ehren. Leipzig 1647. 4°. — 2. Denarius musicus, bestehend aus 1, 2 und 3 Concert-Stimmen, nebst beygefügten Symphonien und Generalbaß. — 3. 20 Melodien zu Benjamin Prätorius „Jauchzendes Libanon". Leipzig 1659; sie sind mit der Chiffer „C. S. S. L." (Christoph Schultz aus Sorau in der Lausitz) bezeichnet. — 4. Eine Lukaspassion. Leipz. 1653, die zwar noch in der alten choralischen Form geschrieben ist, aber dadurch, daß sie für die Personen, welche herkömmlich von einer Altstimme gesungen wurden, einen Solodiskant verwendet, und mit einem Chorsatz schließt, der über einen freigedichteten Text in Liedform und in „sehr ansprechender Weise" komponiert ist,[3]) doch schon auf die spätere arienmäßige Form der Passionsmusiken hinüberweist.

Schulze, Johann Friedrich, der treffliche thüringische Orgelbaumeister, aus dessen Werkstätte zu Paulinzelle von c. 1820 bis 1879 eine Anzahl neuer Orgelwerke hervorgegangen ist, die zu den besten gehören, die wir in Deutschland besitzen. Zu dem seinen Werken eigenen charaktervollen, frisch-kräftigen Gesamtklang kam Schulze dadurch, daß er als der erste die Errungenschaften der Töpferschen Orgelbautheorie praktisch verwertete und dadurch vor allem eine Windgebung erzielte, bei der

[1]) Man vgl. z. B. seine Melodie „Vater, ach, laß Trost erscheinen und den mit ihr kanonisch geführten Baß bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6627. S. 127. 128.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 558. Gerber, Neues Lex. IV. S. 241. Becker, Die Tonwerke ꝛc. 1855. S. 261. Wetzel, Hymnop. II. S. 314. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 368.

[3]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 308—310.

Digitized by Google

er den vollen Wind aus den Bälgen lassen und jede Stimme so intonieren konnte, daß sie den in ihr liegenden Ton auch vollständig hergiebt. Man hat nun zwar den Ton der Schulzeschen Orgeln vielfach getadelt und ihn kraß und roh gescholten, aber vom Standpunkt der Kirchenorgel aus gewiß mit Unrecht:[1]) denn der Forderung kirchlicher Würde und Kraft werden sie vollkommen gerecht. — Friedrich Schulze war am 27. Januar 1793 zu Milbitz bei Königssee in Schwarzburg-Rudolstadt als Sproß einer Orgelbauerfamilie geboren. Da sein Vater, der tüchtige Orgelbauer Johann Andreas Schulze,[2]) frühe starb, so machte er seine Lehrzeit in der Werkstätte des Orgelbauers Witzemann in Stadtilm durch. Als er dann bald nach 1815 anfing selbständig Reparaturen und Neubauten auszuführen, sah er sich fast von Anfang an durch die Anerkennung von Sachverständigen wie K. G. Umbreit, J. Chr. Wolfram, Fr. Wilke, Töpfer u. a. getragen. 1825 verlegte er seine Werkstätte von Milbitz nach Paulinzelle und von 1833 an arbeitete er mehrere Jahre in Mühlhausen. Auf der Ausstellung in London 1851 vertrat Schulzes Geschäft unter der Firma „Schulze & Sohn" — Schulze hatte seinen ältesten Sohn als Teilhaber aufgenommen — den deutschen Orgelbau in würdigster Weise und fand solche Anerkennung, daß dasselbe von da an in England mit zahlreichen Orgelbauten beauftragt wurde.[3]) Wenige Jahre nachdem er sein größtes Werk in Deutschland, die Orgel der Marienkirche zu Lübeck, vollendet hatte, starb Friedrich Schulze am 9. Januar 1858, das Geschäft aber wurde unter der Firma „Schulze Söhne" weitergeführt. Von diesen Söhnen war Heinrich Edmund Schulze, geboren 1824, der eigentliche Chef des Geschäfts; doch arbeitete er viel in England und zu Hause vertrat ihn dann sein Bruder Eduard Schulze, der aber zuletzt irrsinnig wurde. Ein dritter Bruder, Oskar Schulze war Akustiker und Orgelbautheoretiker und hat verschiedene Erfindungen gemacht, und ein vierter endlich, Herwart Schulze, Bildhauer und fertigte die Orgelgehäuse.[4]) Mit dem Tode

[1]) Namentlich die Schulzeschen Gambenstimmen sind beanstandet worden. Man findet ihre Intonation, gegenüber der überzarten andrer Meister, zu scharf, was zur Folge habe, daß sie schwer ansprechen und gerne überschlagen, und daß sie daher nicht gut allein gebraucht werden können. Gleichwohl muß man anerkennen, daß Schulzes Gamben „einen eigenen Reiz haben, daß Charakter in ihnen liegt und daß sie in Begleitung einer Füllstimme, wie Hohlflöte, mit dem schönsten Hornton wirken." Vgl. Euterpe 1874. S. 164.

[2]) Ihn erwähnt Gerber, Neues Lex. IV. S. 158 und bemerkt, daß er „mit einem Fleiße und einer Accurateſſe gearbeitet habe, welche von Orgelbauern selbst bewundert wurden." Ein Verzeichnis von 14 Orgeln, die er während 20 Jahren gebaut hat, findet man bei Schilling, Musik. Lex. VI. S. 277.

[3]) Vgl. Grove, Dict. of Music. II. S. 601. 602. III. S. 384. An letzterer Stelle findet man auch die 11 Werke angegeben, welche von Schulze und seinen Söhnen für England gebaut worden sind.

[4]) Von zwei weiteren Söhnen Friedr. Schulzes war einer, Franz Schulze, Musikdirektor in Naumburg, der andere Mühlenbesitzer in der Heimat. Doch sind 5 von den sechs Brüdern bereits seit längerer Zeit gestorben, nur Herwart Schulze lebt noch als Bildhauer

Digitized by Google

Heinrich Edmund Schulzes im Juli 1878 hörte das Geschäft auf und das Inventar ging in die Hände anderer Orgelbauer über. — Als größere Orgelwerke, welche von Friedr. Schulze und seinen Söhnen gebaut worden sind, mögen folgende angeführt sein:

1. Die Orgel zu Beata Mar. virg. zu Mühlhausen. 1822. 36 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — 2. Die Orgel in St. Blasii in Mühlhausen. 1833. 36 kl. Stn. 3 Man. — 3. Die Orgel der Moritzkirche zu Halle. 40 kl. Stn. 3 Man. — 4. Die Orgel im Dom zu Halberstadt. 1838. 65 kl. Stn. 4 Man. — 5. Die Orgel zu St. Benedicti in Quedlinburg. 45 kl. Stn. 3 Man. — 6. Die Orgel der Marienkirche zu Wismar. 1840. 56 kl. Stn. 3 Man. — 7. Die Orgel der Augustinerkirche zu Gotha. 1841. 34 kl. Stn. 2 Man. — 8. Die Orgel der Kathedrale zu Verden. 34 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der Marienkirche zu Loiz. 34 kl. Stn. 2 Man. — 10. Die Orgel der Stadtkirche zu Weimar, 48 kl. Stn. 3 Man. — 11. Die Orgel im Dom zu Bremen. 1850. 60 kl. Stn. 3 Man. — 12. Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1851—1854. 82 kl. Stn. 4 Man. — 13. Die Orgel der neuen Kirche zu Elberfeld. 1858. 34 kl. Stn. 3 Man. — 14. Die Orgel in St. Georg zu Doncaster. 1858—1862. 94 kl. Stn. 4 Man. — 15. Eine Orgel für Pesth in Ungarn. 1860. 38 kl. Stn. 3 Man. — 16. Eine Orgel für Mr. Kennedy in Harrogate (England). 1870. 55 kl. Stn. 4 Man. — 17. Die Orgel der Stadtkirche zu Königssee. 1871. 22 kl. Stn. 2 Man. — 18. Die Orgel der Tonhalle zu Düsseldorf. 1871. 39 kl. Stn. 3 Man. — 19. Die Orgel der Liebfrauenkirche zu Bremen. 1874. 40 kl. Stn. 3. Man. — 20. Die Orgel in St. Peter zu Harrogate. 1878. 23 kl. Stn. 2 Man. —

Schulz, Ferdinand, Musikdirektor an der Sophienkirche zu Berlin, ist am 21. Oktober 1821 zu Kossar bei Krossen geboren. Sein Vater, der dortige Kantor und Organist gab ihm den ersten Musikunterricht. Später besuchte er das Gymnasium zu Züllichau und setzte hier auch die musikalischen Studien unter Moritz Köhlers und E. Fr. Gäblers Leitung fort, um sie schließlich von 1841 an am königl. Institut für Kirchenmusik unter E. Grells, A. W. Bachs und Killitschgys Leitung zu vollenden. 1843 wurde er als Bassist im neuerrichteten Domchor angestellt und beschäftigte sich daneben mit Musikunterricht, sowie mit der Leitung eines 1856 von ihm gegründeten Männergesang-Vereins. Von 1858 an wirkte er außerdem als Musikdirektor an der Markuskirche und noch jetzt ist er als solcher an der Sophienkirche in Berlin thätig. — Schulz hat außer zahlreichen Liederheften und Klavierwerken[1]) auch die folgenden in dem bekannten Berliner Kirchenstil gedachten geistlichen Stücke seiner Komposition herausgegeben:

---

zu Nordhausen. — Über einige Erfindungen Oskar Schulzes vgl. man Sattler, Die Orgel. 5. Aufl. 1873. S. 96—99.

[1]) Dieselben findet man, soweit sie bis 1861 erschienen waren, in extenso verzeichnet bei v. Ledebur, Tonkünstlerlexikon Berlins. 1861. S. 527. 528.

Digitized by Google

Op. 29. 4 kleine Motetten für 4 Frauenstn. Hamburg, Böhme. — Op. 36. Liturgie für 4 Mstn. Berlin, Trautwein. — Op. 37. Sammlung dreist., leicht ausführbarer Chorgesänge für S. A. u. Baß, zum Gebrauch bei liturg. Andachten. Erfurt, Körner. — Op. 39. Psalm 68 für 2 Chöre. Für den Domchor komp. 1850. Musica sacra. Bd. IX. Nr. 16. S. 247–261. — Op. 46. Adoramus te Christe, für S. A. T. B. Hamburg, Schuberth. — Op. 48. Motette für 4 Mstn. Ebendas. — Op. 53. Psalm 100 für 4 Mstn. Berlin, Trautwein. — Op. 65. 2 leicht ausführbare Psalmen für 4 Mstn. Ebendas. — Op. 68. Festgesänge. Leicht ausführbare Sprüche und kleine Motetten für 4 Mstn. 4 Hefte. Berlin, Barth. — Op. 72. Kantate „Ich und mein Haus", für 4st. Männerchor. Leipzig, Hofmeister. — Op. 73. 4 kleine Motetten für 4 Frauen- oder Knabenstimmen. Leipzig, Kistner. — 2 Sprüche für 4 Mstn. (Beilage zur Ztg. für Männergesang. 1858). —

Schulz, Johann Abraham Peter, der bekannte Liederkomponist, der im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts ein großes Ansehen als Musiker genoß. Jetzt sind seine größeren Musikwerke längst vergessen und nur das eine Verdienst ist ihm geblieben, daß er mit Joh. Friedr. Reichardt (vgl. den Art.) das volkstümliche deutsche Lied in künstlerischem Sinn weitergebildet hat. Er ist hier aufzuführen, weil er auch eine Anzahl Gesangstücke über religiöse Texte geschrieben hat, die ehedem als Kirchenmusik galten und von denen einige noch in Sammlungen der Gegenwart erhalten sind.[1]) — Schulz war am 31. März 1747 als der Sohn eines Bäckermeisters zu Lüneburg geboren. Er besuchte die lateinische Stadtschule seiner Vaterstadt und that sich in deren Singchor als Diskantist hervor. Daher erhielt er von dem wackern Organisten Joh. Christoph Schmügel (vgl. den Art.), den er als Lehrer sehr rühmte, den elementaren Musikunterricht. 1765 aber ging er nach Berlin und genoß hier während drei Jahren den Unterricht Kirnbergers. Als Musiker im Gefolge einer polnischen Fürstin Sapieha machte er sodann von 1768 an eine Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien und kehrte erst 1773 wieder nach Berlin zurück. Hier beteiligte er sich auf Kirnbergers Veranlassung hin an der Abfassung der musikalischen Artikel für den zweiten Teil von Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste,"[2]) bethätigte sich weiter als sehr gesuchter Musik-

[1]) Wir erinnern nur an die Hymnen „Laut durch die Welten tönt" und „Vor dir, o Ewiger", die z. B. in dem Choralbum der Edition Peters und anderwärts neu gedruckt sind, sowie an das vielgesungene Sylvesterabend-Lied „Des Jahres letzte Stunde."

[2]) Sein Anteil an diesem berühmten Werk ist nicht mehr genau zu bestimmen. Er selbst sagt (Allg. musik. Ztg. II): „Ich ward in diese Arbeit hineingezogen und lieferte unter Anleitung Kirnbergers, in dessen Hause ich wohnte, zu einer Reihe Artikel (aber zu welchen?) bloß Materialien, die Sulzer dann verarbeitete und ihnen die gehörige Form gab. Die zunehmende Kränklichkeit Sulzers aber, der bis auf die fehlenden musikalischen Artikel mit seinem Werk fertig war, setzte ihn außer stand, diese Vorbereitungen länger fortzusetzen. Er überließ auch diese mir unter Zuziehung meines Lehrers . . . aber auch Kirnberger, der wohl wußte, daß ich aus seiner Seele schrieb, überließ mir vom Buchstaben S an die alleinige Beendigung des Werks." Weiter giebt er dann noch zu, daß er „doch zu solcher Arbeit nicht die erforderlichen

Digitized by Google

lehrer und fungierte daneben als Musikdirektor am französischen Theater. 1780 trat er als Kapellmeister in den Dienst des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg. Hier schrieb er neben mehreren Operetten auch seine Musik zur „Athalie" des Racine, die dann durch Vermittlung Dr. Joh. Andr. Cramers in Kopenhagen bekannt und die Veranlassung zu Schulz' Berufung als königl. Dänischer Kapellmeister wurde. Er trat die Stelle 1787 an, mußte sie aber Krankheits halber schon 1794 wieder niederlegen und lebte von da an, Genesung suchend, an verschiedenen Orten (Lüneburg, Berlin, Rheinsberg, Stettin), zuletzt bei einem Specialarzt zu Schwedt, wo er am 10. Juni 1800 gestorben ist.[1]) — Von Schulz' geistlichen Musikwerken haben wir hier nur die folgenden zu verzeichnen:

a) Das Passions-Oratorium „Maria und Johannes". 1789 (in einer eigenen Tonziffernschrift gedruckt). — b) die folgenden vierstimmigen Gesänge in Sanders „Heiliger Cäcilia." Berlin 1818: I. Nr. 1. S. 2. „Groß ist der Herr." — I. Nr. 5. S. 4. „Wenn ich einst von jenem Schlummer." — I. Nr. 7. S. 5. „Lobsingt dem Gott der Ehren." — I. Nr. 11. S. 8. „Mit frommer Ehrfurcht und mit heitern Blicken." — I. Nr. 18. S. 16. „Durchdenk ich meines Heilands Leben." — I. Nr. 19. S. 16. „Sieh Jesum Christum leiden." — I. Nr. 20. S. 17. „Mitten unter deinen Schmerzen." — I. Nr. 23. S. 21. „Vollendet bist du nun vor Gott." — I. Nr. 24. S. 22. „Das Grab zerbricht und Gottes Sohn." — I. Nr. 25. S. 22. „Herr, wir singen deiner Ehre." — I. Nr. 26. S. 23. „Erhöhet die prächtigen Pforten der Siege." — I. Nr. 28. S. 24. „In seinem schimmernden Gewand." — I. Nr. 29. S. 25. „Sei gnädig mir nach deiner Güte." — I. Nr. 30. S. 25. „Triumph ihm, Jubel und Dank." — I. Nr. 35. S. 30. „Preis ihm, er schuf und er erhält." — I. Nr. 41. S. 34. „Mein Leben steht in Gottes Hand." — I. Nr. 43. S. 36. „Trockne deines Jammers Thränen." — I. Nr. 44. S. 37. „Der Säemann säet den Samen." — I. Nr. 47. S. 39. „Meine Seele lobsinget dem Herrn." — I. Nr. 50. S. 40. 41. „Allwissender, du kennst das Herz." — I. Nr. 52. S. 42. „Ich hoff auf Gott mit festem Mut." — I. Nr. 55. S. 44. „Ach Gott, wie mancher von den Tagen." — I. Nr. 59. S. 47. „Der Herr ist gut, ihr Himmel höret." — I. Nr. 69. S. 67. „Nacht voll Heil, voll ewger Wonne." — I. Nr. 34. S. 84—89. „Ich irr um traurige Cypressen." — I. Nr. 1. S. 2—5. „Vor dir, o Ewiger, tritt unser Chor zusammen." —

Kräfte hatte" und entschuldigt namentlich das harte Urteil über Pergolesis Stabat mater so: „es war das Urteil Kirnbergers, unter dessen Namen ich schrieb, oder doch zu schreiben glaubte." — Es erscheint demnach sehr fraglich, ob z. B. der Artikel „Choral" bei Sulzer, Ausg. 1792. I. S. 468—472 ohne weiteres Schulz zugeschrieben werden darf, wie in der Musica sacra. Erfurt 1872. II. S. 38—47 geschieht.

[1]) So nach Schulz' Selbstbiographie, wie sie bei v. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins. 1861. S. 528—532 mitgeteilt ist. Hier findet man S. 533—536 auch ein vollständiges und bis ins Einzelne gehendes Verzeichnis seiner Werke.

Digitized by Google

Noch ist auch seine Melodie „Warum sind der Thränen" aus „Lieder im Volkston." Berl. 1785. S. 31 anzuführen, weil sie nicht nur in älteren Schulliedersammlungen verbreitet, sondern auch in Choralbücher — z. B. bei Hürxthal, Ch.-B. für das Großherzogtum Berg 1809 und im Ch.-B. Duisburg-Essen 1810 — aufgenommen war, und in der Gr. Missionsharfe 1883 (zum Lied „Das ist unbeschreiblich" von Zinzendorf), erhalten ist.

Schumann, Justus Anton Peter, Stadtorganist und Kammermusikus zu Hildburghausen, wo er am 20. Mai 1740 geboren und später von dem Organisten Meisch auch gebildet wurde. Von seiner Komposition führt Gerber die folgenden größeren Kirchenstücke an:

1. ein Passionsoratorium in zwei Teilen (Text vom Herzog Ernst Friedrich Karl von Meiningen); 2. Das Lamm Gottes, ebenfalls eine Passionsmusik in 7 „Fastenstücken". — Von Schumann ist noch ein handschriftliches Choralbuch dat. „Hildburghausen 1808" vorhanden, das als Quelle verschiedener Melodien bei Anding, Ch.-B. 1868 und Zahn („Melodien") angeführt wird.

Schund, Joachim, einer der ältesten deutschen Orgelmacher, deren Namen uns aufbehalten geblieben ist. Er erbaute 1356 für die Marienkirche der Antonier-Mönche zur Eiche bei Leipzig eine Orgel, die später in die Thomaskirche dieser Stadt kam und in ihren Hauptbestandteilen dort noch zu Seb. Bachs Zeit vorhanden war. Natürlich hatte sie bis dahin verschiedentliche Renovationen und Vergrößerungen notwendig gemacht, unter denen die von Johann Scheibe (vgl. den Art.) 1721 und 1748 und nach ihm von dem Leipziger Orgelbauer Schweinefleisch 1755 vorgenommene die bedeutendsten waren.[1]) Sie enthielt zuletzt 41 Stimmen auf 3 Manualen und Pedal. Seit 1889 steht an ihrer Stelle ein neues prächtiges Werk mit 63 klingenden Stimmen von Wilhelm Sauer (vgl. den Art.).[2])

Schurig, Gottfried August, war am 20. April 1804 zu Großröhrsdorf in Sachsen geboren. Seine Bildung als Lehrer und Musiker erlangte er 1820—1824 im Seminar zu Dresden-Friedrichsstadt und wirkte dann mehrere Jahre als Hauslehrer, bis er 1827 zum Kantor in Radeberg berufen wurde. Von da kehrte er 1843 als Musiklehrer an die Stätte seiner Bildung, das Seminar in Dresden zurück und wurde zugleich Kantor an der Friedrichsstädtischen Kirche. Nachdem er 1866 als Seminarlehrer pensioniert worden war, starb er zu Dresden am 15. Juni 1881. — Von ihm sind die folgenden Musikwerke im Druck erschienen:

1. O Gott, wie gut bist du. Hymne für Mchor. à cappella. Leipzig, Heinze. — 2. 6 geistl. Lieder für gem. Chor. Dresden, Hoffarth. — 3. Orgelchoral „Nun danket alle Gott", im Schneideralbum (1861). S. 121—124.

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 160. Spitta, Bach II. S. 111—113.

[2]) Diese neue Orgel ist von Karl Piutti beschrieben und abgebildet im Musik. Wochenblatt 1889. S. 255—257.

Digitized by Google

Schurig, Volkmar (Julius Wilhelm), Kantor an der St. Annenkirche zu Dresden, ist am 24. März 1822 zu Aue im Sächsischen Erzgebirge geboren. Sein Vater, der Kantor Adolf Wilhelm Schurig daselbst, gab ihm den elementaren Unterricht in der Musik, und 1837—1841 bildete er sich im Seminar zu Friedrichstadt-Dresden zum Lehrer aus. Nachher machte er noch weitere musikalische Studien, namentlich bei Johann Schneider im Orgelspiel und bei Julius Otto und Theodor Uhlig in Harmonielehre und Kontrapunkt. 1842—1852 wirkte Schurig sodann als Chordirektor an der Synagoge und 1844—1856 zugleich als Organist an der anglikanischen Kirche zu Dresden. Im Juli 1856 ging er als Kantor und Organist der evangelischen Gemeinde nach Presburg und kehrte im Herbst 1861 von da nach Dresden zurück, wo er sich als Musiklehrer niederließ. 1871 erhielt er die Stelle des Gesanglehrers an der königl. Landes-Blindenanstalt und 1873 noch die eines Kantors an der Annenkirche zu Dresden, als welcher er sich mit Erfolg um die Ausbildung des Chores dieser Kirche bemüht hat. — Von Schurigs gedruckt erschienenen Musikwerken haben wir hier zu nennen:

Op. 1. Fantasie und Fuge F-moll für Orgel. Erfurt, Körner. — New Collection of Psalms, Hymns, Chants and Anthems, selected and harmonised for 4 Voices. Dresden, Brauer. Part. qu. 16°. — Op. 8. 4 geistl. Lieder für gem. Chor. Dresden, Hoffarth. — Op. 9. 6 geistliche Lieder für gem. Chor. Ebendas. — Op. 10. Herr Gott, du bist unsre Zuflucht. Motette für gem. Chor. Ebendas. — Op. 11. 5 geistliche Lieder für gem. Chor. Leipzig, Forberg. — Op. 12. Motette über Ps. 117. Für dreistimmigen Frauenchor. Dresden, Brauer. — Op. 13. Wo du hingehest ꝛc. Trauungsmotette für gem. Chor. Ebendas. — Op. 14. 20 geistl. Lieder auf die verschiedenen Feste des Kirchenjahrs. Für 1 Sst. mit Orgel (oder Pf., oder Harm.). Dresden, Hoffarth. — Weihnachtslieder für deutsche Volksschulen. Dresden, Brauer. — Op. 16. 2 Motetten für gem. Chor. Dresden, Hoffarth. — Op. 17. 6 geistl. Lieder für gem. Chor. Ebendas. — Op. 18. 2 Motetten für gem. Chor à cappella. Leipzig, Klemm. — Op. 20. Leben wir, so leben wir dem Herrn. Ostermotette für gem. Chor. Leipzig, Forberg. — Op. 21. Siehe, ich sende meinen Engel vor dir her. Johannis-Motette für gem. Chor à cappella. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 22. 2 Trauungsgesänge für gem. Chor. Ebendas. — Op. 24. Salvum fac regem. Für gem. Chor à cappella. Ebendas. — Op. 27. 6 geistl. Lieder für gem. Chor. Dresden, Hoffarth. — Op. 29. Vier Festgesänge für dreistimmigen Knaben- oder Frauenchor mit Orgel. — Op. 30. Motette über Ps. 121. Für gem. Chor à capp. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 31. Fantasie für Orgel über ein Thema von Friedrich d. Gr., auch als Einleitung zu dem Ricercar à 6 voci aus dem „Musik. Opfer" von Seb. Bach. Ebendas. — Op. 33. Ps. 21 für 1 Sst. mit Pf. Langensalza, Beyer & Söhne. — Op. 34. 6 geistliche Lieder für gem. Chor. Dresden, Hoffarth.

Schwartzkopff, Theodor, herzoglicher Kapellmeister zu Stuttgart und Kirchenkomponist, wird, da er nur in Stuttgart und 1678 erstmals als Hofmusikus er-

Digitized by Google

scheint, um 1660 daselbst oder doch im Württembergischen geboren sein. 1686 wurde er Vice-Kapellmeister und unterm 24. März 1690 — nachdem sich der seitherige Kapellmeister Magg am 24. Dezember 1688 „mit den Frantzosen von Stuttgardt retiriert und selbsten entsetzet" — dessen Nachfolger als wirklicher Kapellmeister der Hofkapelle zu Stuttgart. Doch scheint er für dieses Amt nicht eben besonders qualificiert gewesen zu sein, daher wurden ihm mehrmals andere, bedeutendere Musiker, wie Johann Sigmund Couffer (1698—1704 in Stuttgart) und Johann Christoph Pez (1706 bis nach 1725) als Oberkapellmeister vorgesetzt, gegen die er dann nicht immer mit den nobelsten Waffen um seine Stellung kämpfte. Wie aus einem Bericht an den Herzog von Württemberg vom 24. Oktober 1725 hervorgeht, war Schwartzkopff zu dieser Zeit noch in Funktion. Zuletzt wird er 1731 als ein „Emeritus" erwähnt, mag also bald danach gestorben sein.[1]) — Außer mehreren Singspielen sind von Schwartzkopff die folgenden Kirchenmusikwerke als gedruckt erschienen noch bekannt:

1. Fuga melancoliae harmonica, id est Concentus sacri, missas, psalmos et hymnos continentes, a quatuor vocibus neccessariis et 5 instrumentis ad libitum. Stuttgart 1684. 4°. — 2. Harmonia sacra, hoc est Psalmi 1. 2. 3. 4. 5 et 6 voc. concert. et instrum. Stuttgart 1697. 4°.[2])

Schwebung, Bebung, Englisch Schweben, eine mechanische Vorrichtung in älteren Orgeln, welche den Zweck hatte, bei zart intonierten Stimmen, namentlich Rohrwerken, wie Vox humana u. dgl., ein leichtes Vibrieren des Tones zu bewirken. Sie war für eines der Nebenmanuale dasselbe, was der stärker wirkende Tremulant (vgl. den Art.) für das Hauptwerk war. Die Schwebung bestand aus einer leichten Klappe, die im Windkanal des betreffenden Manuals angebracht und so mit dem zugehörigen Manubrium verbunden war, daß sie, wenn dieses angezogen wurde, in den Kanal hereinfiel und sich leicht und langsam in dessen Windströmung schaukelte, während sie durch das abgestoßene Register an die Kanalwand angedrückt wurde. Der einen der obenstehenden Benennungen nach scheint diese Einrichtung aus England gekommen zu sein; in der modernen deutschen Kirchenorgel ist sie, gleich andern ähnlichen Vorrichtungen für armselige äußerliche Effekte, mit vollstem Recht beseitigt. Und wenn auch einzelne Orgelschriftsteller der Gegenwart der „gut gearbeiteten Schwebung, die das Schwanken einer klagenden Menschenstimme nachahmt," noch das Wort reden, so mag ja wahr sein, daß „Zungenstimmen mit

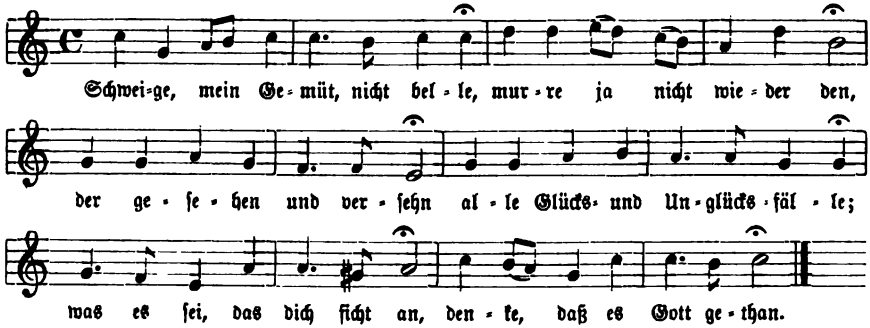
[1]) Diese authentischen Angaben entnehmen wir dem Buche von Sittard, Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Würtembergischen Hofe. 1890. I. S. 64—73. 83. 84. 90. 119. 120 u. 123. Die seitherigen unrichtigen und ungenauen Angaben der Musiklexika, wie z. B. Mendel-Reißmann IX. S. 192. 193, werden dadurch hinfällig.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 560. Gerber, Altes Lex. II. S. 481. Neues Lex. IV. S. 167. Becker, Die Tonwerke ꝛc. 1855. S. 56 u. 68.

Digitized by Google

der Schwebung ganz eigentümlich angenehm klingen," und daß namentlich „die Vox humana den der menschlichen Stimme ähnlichen Eindruck nur mit der Schwebung machen kann,"[1]) — aber solche Effekte hervorzubringen, ist eben nicht der Beruf der Kirchenorgel, und wenn er es wäre, würde es immer noch dem guten Geschmack und der kirchlichen Würde widerstreiten, solch kleinliche mechanische Taschenspielermittelchen hiefür in Dienst zu nehmen.

Schweige, mein Gemüt, nicht belle, Choral. Das Lied Sigmunds v. Birken erscheint in seiner ältesten Quelle: Daniel Wülffers „Das vertheidigte Gottes-geschick ꝛc." Nürnberg 1656. S. 414 mit dem Hinweis: „Nach der Singweise deß Opitzischen Coridons." Die späteren Gesangbücher des 17. Jahrhunderts verweisen es auf die Melodie „Ach, was soll ich Sünder machen."[2]) Erst bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 870 (Anhang) erschien auch eine eigene Melodie für das Lied, die nach Dretzels Angabe zu seiner Zeit „in Bayreuth" üblich war. Sie heißt:



hat aber keinen Eingang gefunden. Nur König, Harm. Liederschatz 1738. S. 346 und Müllers Ch.-B. 1754 haben sie abgedruckt.[3])

Schweizerpfeife, Schweizerflöte, ein älteres Orgelregister, das seinen Namen von der „Schweitzerpfeiff, sonsten Feldpfeiff genannt," hatte, dem bekannten und als Piccolo (Oktave der gewöhnlichen Flöte) noch jetzt verwendeten Militärmusik-Instrument, das von jeher „allein bey der Soldaten-Trummeln ge-

[1]) Vgl. Schlimbach, Über die Struktur ꝛc. der Orgel (1800). 1825. S. 199. Dr. Reiter bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 540. — Mich. Prätorius, Werkmeister und Adlung wissen von der Schwebung noch nichts; sie ist erst in den Zeiten des Abt Vogler aufgekommen, da die kunstmäßig-kirchliche Orgelmusik in vollständiger Stillosigkeit aufs tiefste daniederlag.

[2]) Vgl. z. B. Lüneb. G.-B. 1694. S. 846. 1695. S. 1167. Diese Verweisung ist auch in späteren G.-BB. beibehalten worden; so im Magdeb. G.-B. Nr. 746, im Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 910 u. a.

[3]) Doch hat Zahn, Melodien II. Nr. 3599. S. 447 die Weise auch noch in einigen neueren bayerischen Mfkr.-Choralbüchern angetroffen.

Digitized by Google

braucht" worden ist.[1]) — Über die „Schweitzerpfeiff" als Orgelstimme giebt allein Prätorius Nachrichten, die dann von sämtlichen Orgelschriftstellern bis zur Gegenwart herab wiederholt worden sind.[2]) Danach war sie ein „Stimmwerk von Principalen-Art, aber gar enger Mensur" — also zu den Principalen doch nur zu rechnen, sofern sie offen war — und wurde „von den Nieder- und Holländern Schweitzerpfeiffen genennet, weil sie so lang und gegen die Enge des Corporis im Ansehen gleich der Proportion einer Schweitzerpfeiffen" erschien. Ihr Ton war „gar lieblich, scharf und bald einer Viola am Resonanz" ähnlich.[3]) Der leichteren Ansprache wegen gab man ihr „kleine Seitenbärtlein und Unterleistlein" machte sie auch „im Diskant und kleinen Pfeiffen etwas weiter." Prätorius unterscheidet: „Große Schweizerpfeiff von 8 Fuß-Ton" und „Kleine Schweizerpfeiff von 4 Fuß-Ton;" von letzterer wurde „von etlichen auch nur der Diskant gearbeitet und Schweizerpfeiffen-Diskant genennet." Im Pedal kam sie auch mit 1 Fußton vor und hieß dann „Schweizerpfeiffen-Baß", oder „Schweizer-Baß"; doch wurde auch die „Große Schweizerpfeiff 8 Fuß-Ton" im Pedal verwendet und gab „einen schönen, lieblichen Baß, gar einer Baßgeigen ähnlich."[4]) Außerdem führt Prätorius noch eine „Art von Schweitzerpfeiffen" an, welche wirkliche Principal-Mensur hatte, aber gedeckt war. Übrigens waren diese Stimmen schon zu jener Zeit „nicht gemein, wurden auch nicht leichtlich gearbeitet, denn sie ihrer schweren Intonation halber einen rechtschaffenen und geübten Meister suchten." In den Orgelschriften von Werckmeister wird die Schweizerpfeife, wenigstens so weit ich sehen konnte, nicht mehr erwähnt, und zu Adlungs Zeit, der sie nur noch mit 2′ und 1′ Tongröße anführt, war sie also bereits ins Piccolo, oder, wie er ebenfalls andeutet, die 8füßige in die Gambe übergegangen.[5])

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 35, und die Abbildung in der Sciagr. Tab. XXIII. Fig. 3. — „Schweizerpfeife dürfte dies Instrument darum genannt worden sein, weil es durch die in verschiedenen Ländern dienenden Schweizerregimenter hauptsächlich bekannt wurde."

[2]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 128. 129. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 560. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 140. 141. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 87. Ausg. von Kothe 1887. S. 160 u. a.

[3]) Adlung, a. a. O. I. S. 141 meint daher, „diese Beschreibung sollte uns fast glaubend machen, daß es unsre heutige Violdigamba oder vielmehr das Salicet in der Orgel sey," und Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 199 sagt geradezu: „ist der Gambe ähnlich, oder vielmehr mit ihr einerley."

[4]) Walther, Musik. Lex. 1732. S. 560 meint daher wohl nicht mit Unrecht, es sei „der „Violonbaß 16 Fuß aus dieser Art entsprungen." — Wenn Ernst v. Werra in Haberls Kirchenmusik. Jahrbuch 1890. S. 105 sagt: „Die Schweizerflöte fand ich schon in P. Adrian Banchieris „Organo suonarino" 1622," und damit etwa die frühesten Spuren unsrer Stimme aufgefunden zu haben meint, so ist er etwas zu spät aufgestanden. Denn das genannte Buch erschien erstmals schon 1605, vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 28; Ambros, Gesch. der Musik IV. S. 436. 437, und aus Prätorius geht zweifellos hervor, daß die Stimme schon im 16. Jahrh. bekannt war.

[5]) Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 56 u. 67 bringt die Schweizerflöte mit

Digitized by Google

Schweller, die Vorrichtung am Schowerk der Orgel, vgl. in den Art. „Dach-schweller", „Echowerk", „Jalousieschweller".

Schwemmer, Heinrich, Kantor und Musikdirektor in Nürnberg, der treffliche Lehrer und Meister der jüngeren Nürnbergischen Organistenschule des 17. Jahrhunderts, war am 28. März 1621 zu Gubertshausen im fränkischen Amte Halburg geboren. Er besuchte die Schulen zu Weimar und Koburg und kam 1641, durch den großen Krieg und sein Gefolge, die Pest getrieben, nach Nürnberg. Hier setzte er zunächst noch die Schulstudien an der Sebalder Schule fort; daneben aber bildete er sich unter Erasmus Kindermanns Leitung zum „tüchtigen und vor allem lehrfähigen Musiker" aus. Als Lehrer erhielt er 1650 die Stelle eines Adjunkten an der Lorenzer Schule; 1658 war er bereits Kollege an der Sebalder Schule,[1]) an der er bis 1693 nach und nach bis an die fünfte Klasse vorrückte. Seit 1656 wirkte er zugleich als Musikdirektor an der Liebfrauenkirche neben Paul Heinlein, und als dieser um 1670 als erster Organist an St. Sebald überging,[2]) allein. Er starb als Inhaber dieser Ämter am 26. Mai 1696 im 76sten Jahr seines Alters.[3]) — Schwemmers Schüler waren hauptsächlich die folgenden namhaften Nürnberger Musiker: Nikolaus Deinl, Johann Krieger, Johann Pachelbel, der jüngere Jak. Balth. Schütz, Max. Zeidler u. a., die seiner Schule alle Ehre machten. An hinterlassenen Kompositionen von ihm sind nur noch die Melodien bekannt, welche er neben den andern Nürnberger Sängern zu verschiedenen dort erschienenen Gesangbüchern beigesteuert hat. Es enthalten von ihm:

1. Mag. J. C. Arnschwangers „Neue geistliche Lieder." Nürnb. 1659 16 Melodien; 2. desselben „Heilige Palmen und Christliche Psalmen." Nürnb. 1680, im 2ten Teil 11, im 3ten 17 Melodien; 3. der „Poetische Andacht-Klang" 1691 noch 2 Melodien. Doch erwiesen sich diese 46 Melodien als für den kirchlichen Gemeindegesang nicht geeignet, und auch von den 8 Weisen, die Schwemmer für das Nürnb. Gesangbuch von 1677 geliefert hat, vermochte sich keine bleibend im Kirchengebrauch zu behaupten. Diese letzteren 8 Melodien sind: „Sei willkommen Jesulein."

---

modernen Flötenstimmen, wie Konzertflöte, Wienerflöte, Sanftflöte, Zartflöte u. dgl. in Verbindung. Das ist aber gewiß nicht richtig: denn diese haben Flötenton, wie derselbe auch immer modificiert sein mag, die alte Schweizerflöte aber neigte von Anfang an zum Gambenton.

[1]) Vgl. die Vorrede Arnschwangers zu den „Neuen geistl. Liedern" 1659, welche vom 1. Dez. 1658 datiert ist und ihn „Collega der Schul St. Sebaldi" nennt.

[2]) Wenn Gerber, Altes Lex. II. S. 485 sagt, Schwemmer habe die Musikdirektorstelle vollständig erhalten, „als der Kapellmeister Heinlein ums Jahr 1670 starb," so widerspricht er sich selbst, denn er hatte das. I. S. 616 richtig angegeben, „daß Heinlein erst 1686 gestorben sei."

[3]) Dies Datum aus Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 324 giebt Gerber, a. a. O. II. S. 486 und ihm folgen alle späteren, wie v. Winterfeld, Evang. Kirchengesf. II. S. 456. Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 542. Schilling, Lex. VI. S. 306. Bernsdorf, Lex. III. S. 542. Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 196 u. a.; allein Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 148 weicht hiervon ab und sagt: „sein Tod erfolgte zu Nürnberg am 28. Mai 1676."

Digitized by Google

C. h c̄ d̄ c̄ h c̄ c̄ h. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 40. S. 33. 34. Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 201. S. 116. 1695. S. 162. 1702. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 29. Zahn, Melodien II. Nr. 3309. S. 366. — „Ermuntre dich zu deinem Heil." C. g a h c̄ d̄ h d̄ c̄ d̄ c̄ h a. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 397. S. 413. Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 20. S. 19. 20. Speer, Choral-G.-B. 1692. König 1738. S. 377. Zahn III. Nr. 5648. S. 484. — „Lobet den Herren mit ewigem Ruhm." A-dur. 6/4. a a h cis d̄ e d̄ cis h cis. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 401. S. 416. 417. Speer 1692. König 1738. S. 383. Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 515. S. 237. Zahn III. Nr. 4930. S. 236. — „Jauchzet, ihr Himmel, ihr Wolken, ihr Sterne." G-dur. 3/2. h a h d̄ c̄ h c̄ ē e d̄ d̄. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 402. S. 417. 418. 1690. Zahn III. Nr. 4941. S. 242. — „Was lebet, was schwebet, was Odem nur hat." C-dur. 3/4. g c̄ d̄ c̄ d̄ g h c̄ h a h. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 403. S. 419. Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 84. S. 75. 76. 1702. Zahn I. Nr. 1455. S. 381. — „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange." G-dur. 3/2. h a g d̄ d̄ h c̄ c d̄ c̄ h g. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 532. S. 565. 566. 1690. Speer 1692. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 493 („Nürnberg"). König 1738. S. 414. Zahn II. Nr. 3967. S. 559. — „Mein Liebster, mein Schönster, mein Tröster im Leiden." A-dur. 6/8. a c̄ h c̄ cis d̄ e a h cis h a. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 549. S. 584. — „Komm, mein Jesu, komm zu mir." B-dur. C. d̄ es f b c̄ d̄ es d̄ es f d. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 550. S. 586. 587. Dretzel 1731. S. 826 („Bayreuth"). König 1738. S. 361.[1])

Schwenke, eine namhafte Hamburgische Musikerfamilie. Der Ahnherr derselben, Johann Gottlieb Schwenke, war am 11. August 1744 zu Breitenau im sächsischem Erzgebirge geboren. Er stand später als Militärmusiker in Diensten, zuletzt 1767 als Hautboist bei einem Dragonerregiment zu Wachenhausen am Harz. Von hier wandte er sich um 1775 nach Hannover und von da nach Hamburg, wo er 1776 als Mitglied in die Ratsmusik eintrat. Schwenke war ein bedeutender Fagottvirtuos und hat sich als Konzertspieler, sowie als beliebter Klavierlehrer um die Musikpflege in Hamburg verdient gemacht. 1818 wurde er mit den vier letzten Ratsmusikanten pensioniert, und am 7. Dezember 1823 starb er als ein 80jähriger Greis.[2]) — Sein Sohn war:

Schwenke, Christian Friedrich Gottlieb, der letzte Kantor am Johanneum und Musikdirektor an den Hauptkirchen Hamburgs, mit dem 1822 die stattliche Reihe

[1]) Von diesen Melodien findet man eine: „Lobet den Herren mit ewigem Ruhm" zugleich mit Schwemmers beziffertem Baß neu gedruckt bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 202. S. 188.

[2]) Vgl. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 21. 23. 55 u. S. 128. 129.

Digitized by Google

der Männer abschloß, welche seit der Reformation diesen hervorragenden kirchenmusikalischen Posten inne gehabt hatten.[1]) Schwenke war am 30. August 1767 zu Wachenhausen am Harz geboren und zeigte frühe eine besondere musikalische Begabung, welche auszubilden der Vater sich aufs sorgfältigste angelegen sein ließ. Schon als zwölfjähriger Knabe konnte er in einem Konzerte des Vaters zu Hamburg (am 18. März 1779) als Klavierspieler öffentlich auftreten und dies mit solchem Erfolg, daß er die besondere Aufmerksamkeit Karl Phil. Em. Bachs erregte, der ihn sofort unter die Diskantisten seines Kirchenchors aufnahm, ihm die Werke seines großen Vaters zum Studium anvertraute und ihn auch, nachdem seine Stimme mutiert hatte, noch drei Jahre als Accompagnisten der Kirchenmusik verwendete. Während dieser Zeit erwarb sich der junge Schwenke auch eine tüchtige Fertigkeit im Orgelspiel, und 1782 ging er auf ein Jahr nach Berlin, wo er das besondere Interesse der Prinzessin Amalie gewann und Kirnbergers Schüler wurde. 1783 machte er als Klavier- und Orgelspieler in Hannover Aufsehen, und 1785 bewarb er sich um die Organistenstelle an St. Nikolai in Hamburg, die er nur wegen zu großer Jugendlichkeit nicht erhielt.[2]) Er studierte darauf 1787 und 1788 an den Universitäten Leipzig und Halle philosophische und mathematische Fächer. Unterdessen war im Dezember 1788 K. Ph. Em. Bach gestorben und die Neubesetzung seiner Stelle führte zu langwierigen Verhandlungen, in denen zwar der Antrag „die Kirchenmusiken gänzlich abzuschaffen und den Posten des Kirchenmusikdirektors aufzuheben" noch nicht durchdrang, die aber doch zeigten, wie wenig Interesse für diesen Zweig der Tonkunst zu jener Zeit in Hamburg mehr vorhanden war.[3]) Doch wurde

[1]) Es waren die folgenden: Franz Elers 1529—1590; Eberhard Decker 1590—1604; Erasmus Sartorius 1604—1637; Thomas Selle 1637–1663; Christoph Bernhard 1663—1674; Joachim Gerstenbüttel 1675—1721; Georg Philipp Telemann 1721 bis 1767; Karl Phil. Emanuel Bach 1767—1788, und unser Schwenke 1789—1822, nach welchem die Stelle nicht mehr besetzt worden ist.

[2]) Gelegentlich dieser Organistenwahl machte Schwenke in einem Brief, den Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens zu Hamburg 1890. S. 52 mitgeteilt hat, Andeutungen, die auf K. Ph. Em. Bachs Charakter nicht das beste Licht werfen. Bach hatte den Kompetenten die Fugenthemata, die diesen vorher nicht bekannt sein durften, aufzugeben. „Da nun" — sagt Schwenke — „Herr Lambo (vgl. den Art.), der übrigens erbärmlich spielte, sein Thema gut durcharbeitete, so war es wahrscheinlich, daß er es vorher durchstudiert hatte, folglich auch wahrscheinlich, daß Bach bestochen worden war. Geizig genug war er dazu."

[3]) Vgl. hierüber die ausführlichen Mitteilungen bei Sittard, a. a. O. S. 46—51. Wir erfahren dabei die interessante Thatsache, daß es damals in Hamburg „jährlich 132 Kirchenmusiken an Sonn- und Festtagen — darunter nicht weniger als 10 Passionsmusiken innert 13 Tagen —, 34 Vesper-Musiken und ungefähr 40 Proben, folglich zusammen über 200 Musiken gab, bey welchen die Sänger aufwarten mußten," — und „dafür erhielt der erste 400 Mark, die übrigen 240 Mark jährlich." Das Kollegium der Sechziger im Hamburgischen Rate bezweifelte darum nicht mit Unrecht, daß man für „eine solche elende Bezahlung" geschickte Leute für einen derartig anstrengenden musikalischen Kirchendienst werde bekommen können. Sittard, a. a. O. S. 50.

Digitized by Google

Schwenke unterm 1. Oktober 1789 zum Kantor und Musikdirektor gewählt und hatte damit schon im Alter von 23 Jahren eine Stellung erreicht, die ehmals hoch angesehen war, jetzt aber wenig Befriedigung mehr gewähren konnte, da mit den zu Gebot stehenden Mitteln eine ordentliche Kirchenmusik nicht mehr zu ermöglichen war. Schwenke zog sich denn auch bald von der Sache zurück und veranstaltete dagegen mit einer von ihm herangebildeten Singakademie konzertmäßige Aufführungen in den Hamburger Kirchen. Für diese Aufführungen schrieb er eine Anzahl größerer geistlicher Kompositionen, Oratorien, Passions-, Fest- und Gelegenheits-Kantaten, die „zwar nicht den gebildeten, feinsinnig empfindenden Musiker, aber auch nicht den Geist der Zeit verleugneten, in welcher sie entstanden." Es sind diese Werke, die also nicht Kirchen-, sondern geistliche Konzertmusik waren, bis auf das „Vaterunser von Klopstock" (Kl.-A. Leipzig bei Breitkopf 1799) ungedruckt geblieben und jetzt längst vergessen.[1]) Schwenke starb am 27. Oktober 1822 zu Hamburg, erst 56 Jahre alt, und seine Stelle wurde fortan nicht wieder besetzt.

Schwenke, Johann Friedrich, der älteste Sohn des Musikdirektors Schwenke, war am 30. April 1792 zu Hamburg geboren. Unter der Leitung seines Vaters erwarb er sich eine tüchtige musikalische Bildung und wurde namentlich ein ausgezeichneter Orgelspieler und Violoncellist. 1829 erhielt er die Organistenstelle an der Nikolaikirche seiner Vaterstadt, die er dann lebenslang in bester Weise versah. Obwohl durch Kränklichkeit mannigfach gehemmt, entfaltete er doch auch als Komponist eine fleißige Thätigkeit und schrieb neben weltlichen Musikwerken verschiedene Kirchenkantaten mit Orgelbegleitung, über 500 Vor- und Nachspiele für Orgel, sowie ein Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuch. Er starb am 28. September 1852. — Schwenkes Choralbuch ist vielleicht ein Unikum in der Choralbuch-Litteratur. Nachdem freilich der Choralsatz in der rationalistischen Zeit auf die Stufe des bloßen Zusammensetzens von Accorden nach den trockenen Regeln der Harmonielehre herabgesunken war, kann es kaum wunder nehmen, wenn Schwenke auf den Gedanken kam, es müsse sich durch eine Auswahl der besten Harmonien aus den zu seiner Zeit als die besten geltenden Choralbüchern ein allerbester Choralsatz herstellen lassen. Und diesen Gedanken, den Eklekticismus im vollsten Sinne des Wortes hat er in seinem Choralbuch von 1832 zur That gemacht. Da erscheint in jedem einzelnen Choral bald ein Accord, eine halbe oder ganze Zeile von Kittel, bald von Fischer, von Schicht, von Rinck, von Umbreit u. a., und zwar jedesmal getreulich und ehrlich mit der Namenschiffer des Betreffenden bezeichnet. So haben, um nur ein Beispiel anzuführen, zu dem Satz von „Herr Gott, dich loben wir" (Ch.-B. 1832. Nr. 49. S. 49—56) die folgenden Harmonisten beigesteuert: F.

[1]) Schwenke selbst hat 1793 ein Verzeichnis derselben drucken lassen. Nach demselben findet man sie angeführt bei Gerber, Neues Lex. IV. S. 173. 174, auch noch bei Mendel-Reißmann, Musik. Lexikon. IX. S. 196. 197.

Digitized by Google

(Mich. Gotth. Fiſcher), J. F. S. (Joh. Friedr. Schwenke), R. (Rinck), St. (Schicht), W. (Weſtphal), U. (Umbreit), Kl. (Kittel). Dieſes Choralbuch iſt:

Choralbuch zum Hamburgiſchen Geſangbuche von J. F. Schwenke, Organiſt an der St. Nikolaikirche in Hamburg. 1832. qu. 4°. X und 156 S. 146 Choräle 4ſtimmig ausgeſetzt. Liturgiſches S. 151—155. Anhang S. 1—14 hiſtoriſche Notizen über die Herkunft der Melodien „vom Herrn Doctor und Paſtor A. J. Rambach." — Dazu gehört: Vollſtändiges Choral-Melodienbuch zum neuen Hamburgiſchen Geſangbuche ꝛc. 1. Ausg. 1833. 4te Ausg. 1845. IV u. 72 S. kl. 8°. 194 Mel. enthaltend, — und: Kritiſche, hiſtoriſche u. a. Anmerkungen zu den Choral-Melodien des Hamburgiſchen Geſangbuchs, zu den Choral- und Melodienbüchern von Joh. Fr. Schwenke ꝛc. Hamburg, o. J. 40 S. kl. 8°. — Von Schwenke ſelbſt ſind in dem Choralbuch drei neue Melodien aufgenommen: 1. „Jeſu, meine Freude" (eine Durmelodie); 2. „Nicht dieſe Welt, die in ihr Nichts vergeht;" 3. Tag des Zorns, o Tag voll Grauen."

Schwenke, Friedrich Gottlieb, der Sohn und Schüler Johann Friedrich Schwenkes, iſt am 15. Dezember 1823 zu Hamburg geboren. Er trat ſchon als 12jähriger Knabe in einem Orgelkonzert ſeines Vaters auf und machte ſich nachgehends auch als Klavierſpieler in eigenen und fremden Konzerten (1855 in Paris) bekannt. 1851 wurde er ſeinem Vater adjungiert und 1852 deſſen Nachfolger als Organiſt an der Nikolaikirche zu Hamburg. Er ſchrieb verſchiedene Orgelkompoſitionen, war längere Zeit Muſikreferent des „Hamburger Correſpondenten", bearbeitete das „Muſik-Adreßbuch über Hamburg" das 1870 in den „Signalen" erſchien und auch dankenswerte Nachrichten über die Kantoren des Johanneums, ſowie über die Orgeln und Organiſten zu Hamburg brachte, und gab die ſpäteren Ausgaben vom Choralbuch ſeines Vaters heraus. Mit der neuſten Ausgabe dieſes Choralbuchs von 1886 ſtehen noch folgende Werke in Verbindung:

1. das Melodienbuch; 2. die 194 Choräle desſelben dreiſtimmig für Schulen bearbeitet; 3. die 194 Choräle vierſtimmig für Männerſtimmen geſetzt; 4. die 1842 für das Hamburger G.-B. neu aufgenommenen 75 Choräle für Orgel, Harmonium und Geſang bearbeitet; 5. 75 Vorſpiele zu dieſen Chorälen; 6. Hauschoralbuch, enthaltend die bekannteſten Choräle aus dem vollſtändigen Choralbuch ausgewählt; 7. 228 Choralvorſpiele zu 100 Chorälen des Choralbuchs von Schwenke Vater und Sohn. Leipzig, Edit. Peters. Nr. 2216.

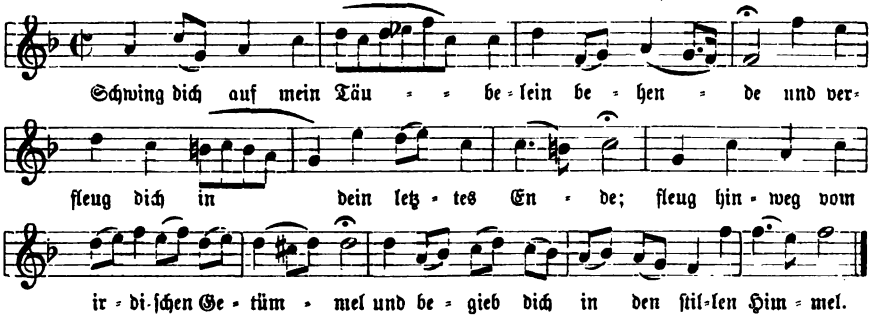
Schwiegel, Schwägel, Schweigel, eine alte Orgelſtimme, die ihren Namen von einem Holzblasinſtrument hatte, das zur Gattung der Blockflöten (gradaus geblaſenen Flöten, gegenüber der Querflöte) gehörte.[1]) Als Orgelſtimme ſcheint

[1]) Dies Blasinſtrument beſchreibt Prätorius, Synt. mus. II. S. 34 und bildet es in der Sciagr. Tab. IX. Fig. 5 u. 6 als „Stamentienbaß und Diskant" auch ab, zugleich mit einem „klein Päucklin", zu dem es namentlich von „etlichen Engelländern mit der linken Hand" ge-

Digitized by Google

der Schwiegel um die Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts in den Niederlanden aufgekommen zu sein.[1]) Zur Zeit des Prätorius verwendete man die Stimme nur „in zweierlei Art: „Groß Schwiegel, 8 Fuß-Ton und Klein Schwiegel, 4 Fuß-Ton" im Manual und Pedal. Später wurden mehr die kleineren Tongrößen von 2′ und 1′ gebraucht, letztere, wie es scheint, am meisten, da Adlung sagt: „die ich gefunden habe, sind alle 1′."[2]) Gebaut wurde der Schwiegel mit „nicht so gar weiter Mensur, als die Hohlflöten," aber doch so, daß er „gegen andere enge Mensur Pfeiff-Werck zu nehmen noch hohl, und doch sanft, und am Resonanz den Querflöten gar ähnlich" klang. Die Pfeifenkörper waren gleich weit, aber „bisweilen auch auf Gemshörner-Form gerichtet, doch unten und oben etwas weiter, gleichwohl oben wiederumb zugeschmiegt, das Labium schmal", und an Klang „stiller als Spillflöten" (Prätorius).

Schwing dich auf, mein Täubelein, behende, Choral. Des Angelus Silesius Lied erschien in der zweiten Ausgabe der „Heiligen Seelen-Lust" von 1668. Im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 603. S. 876. 877 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1260. S. 854. 855) erhielt es die folgende eigene Melodie:



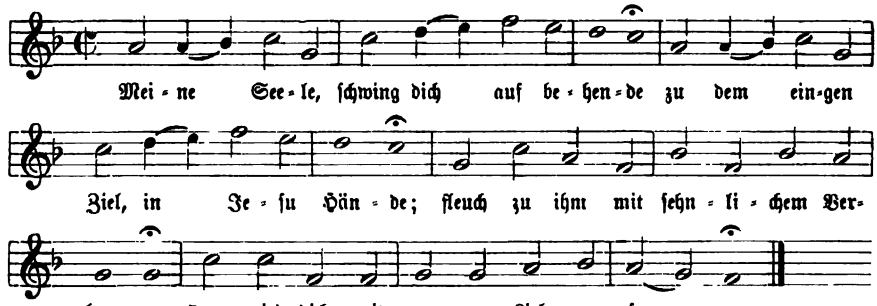
die jedoch weiter keinen Eingang fand. — Zu einem umgestalteten Text des Liedes bringt das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 285. S. 207 (1820. S. 312) die zweite Melodie:

braucht wurde. Vgl. auch eine alte Abbildung bei Reißmann, Illustr. Gesch. der deutschen Musik. 1881. S. 7.

[1]) Unter Berufung auf Seb. Virdungs „Musica" sagt Prätorius, a. a. O. II. S. 133, die Stimme sei „von den Niederländern fast vor hundert Jahren Schwiegel genennet" worden. Arnold Schlick im „Spiegel der Orgelmacher" 1511. Bl. X. S. 32 spricht vom Schwiegel als einer noch neuen Stimme, die ihm noch nicht so bekannt war, daß er sich ein Urteil über ihren Wert für die Kirchenorgel erlauben wollte. „Es wirt auch eyn Regiſter gemacht, soll sich den schweigeln vergleichen, wiewol die an gen, loß ich ander vrtheiln." Vgl. auch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 83.

[2]) Vgl. Adlung, Anleitung zur Musik. Gelahrth. 1758. S. 460. Musica mech. org. 1768. I. S. 140. Hier ist zugleich bemerkt: „die ganz kleinen werden Fistula minima genennet und mit Flageolet oft für einerley gehalten." Auch „Largior war ein Beiname des Schwiegels."

Digitized by Google



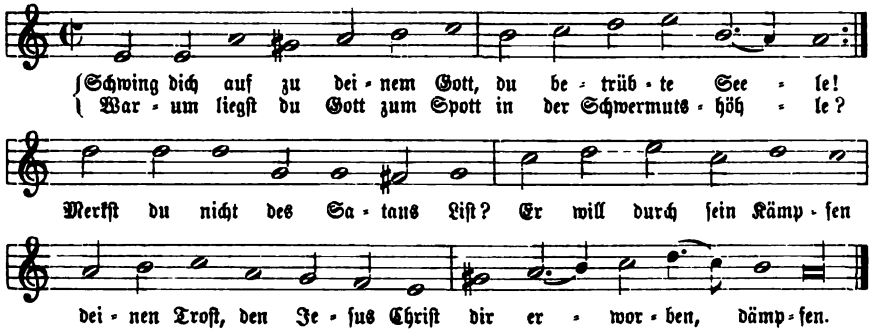
Schwing dich auf zu deinem Gott, Choral. Paulus Gerhardts herrliches Troſtlied erſchien mit elf Strophen zuerſt gedruckt im Berliner G.-B. von Runge 1653. S. 452—454 und in der Ausgabe der Crügerſchen Praxis piet. melica vom gleichen Jahr, Nr. 369. In der Geſamtausgabe der Lieder Paul Gerhardts von Joh. Georg Ebeling 1666. IItes Dutzend. Nr. 18 ſodann kamen noch ſechs weitere Strophen hinzu, welche einzelne alte Geſangbücher Chriſtoph Runge als Verfaſſer zuſchreiben zu ſollen meinten. Doch ſind auch dieſe nachgebrachten Strophen ihrer ganzen Haltung nach ſicherlich von Paul Gerhardt, und werden daher jetzt auch allgemein als ſein Eigentum angeſehen. In den Geſangbüchern wurden von Anfang an beide Formen des Liedes, die mit elf Strophen und die mit 11 + 6 Strophen fortgepflanzt, und auch heute noch ſchwankt der Text zwiſchen 11, 12, 13—17 Strophen.[1]) Ähnlich wie mit dem Texte unſres Liedes, ſteht es auch mit ſeinen eigenen Melodien: von ſieben derſelben, die, wenn man von einigen übertragenen Weiſen abſieht, für das Lied in Betracht kommen, hat bis jetzt keine allgemeine Geltung in der ganzen deutſchen evangeliſchen Kirche zu erlangen vermocht.[2]) Doch wird die erſte eigene Melodie von Jo-

[1]) Eigentlich kirchliche Geltung ſcheinen übrigens die 6 nachgebrachten Strophen nicht erlangt zu haben. Das Dresdner G.-B. 1762. S. 409 bemerkt zu denſelben ausdrücklich, daß ſie „in den Kirchen allhier nicht mitgeſungen werden," und das Schleſ. G.-B. von Burg 1761. Nr. 142. S. 83—85 bringt ſie nur innert Klammern, ohne ſie mit den andern Strophen zu zählen, und mit der Bemerkung: „In der Kirche werden nur die Versicul geſungen, welche mit Ziffern gezeichnet ſind." Andere Geſangbücher, wie z. B. das Hildesheimer 1734. Nr. 930. S. 786—787, das Stader 1768. Nr. 484. S. 647—649 u. v. a. unterſcheiden dieſe Strophen durch kleineren Druck, oder durch ein * oder †, nur einzelne wenige, wie z. B. das Freylinghauſenſche G.-B. I. 1704. S. 735—738 haben ſie den 11 urſprünglichen Strophen ganz gleich geſtellt. Ob es im Intereſſe der Einheitlichkeit unſres Kirchengeſangs wohlgethan ſei, wenn die G.-BB. der Gegenwart anſcheinend ganz nach Belieben von den 11 urſprünglichen Strophen einzelne beſeitigen und dafür ſolche von den 6 nachgebrachten einſchieben, ſo daß das Lied bald mit 11, bald mit 12, 13 oder 17 Strophen erſcheint, iſt gewiß ſehr fraglich.

[2]) Ein Überblick in dieſer Hinſicht zeigt: es ſingen unſer Lied Schleſien, Hannover, Schleswig-Holſtein und Mecklenburg nach der Mel. „Chriſtus, der uns ſelig macht", Prov. Sachſen und Prov. Brandenburg nach „Chriſte, wahres Seelenlicht" aus Freylinghauſen, Königr.

Digitized by Google

hann Crüger als die eigentlich kirchliche gelten können. Sie erschien gleichzeitig mit dem 11strophigen Liede im Berliner G.-B. von Runge 1653. Nr. CCLXXXVIII. S. 452 und in der Praxis piet. melica 1653. Nr. 369, durch die Chiffer „J. Cr.“ als Crügers Eigentum bezeichnet. Im Original lautet sie:

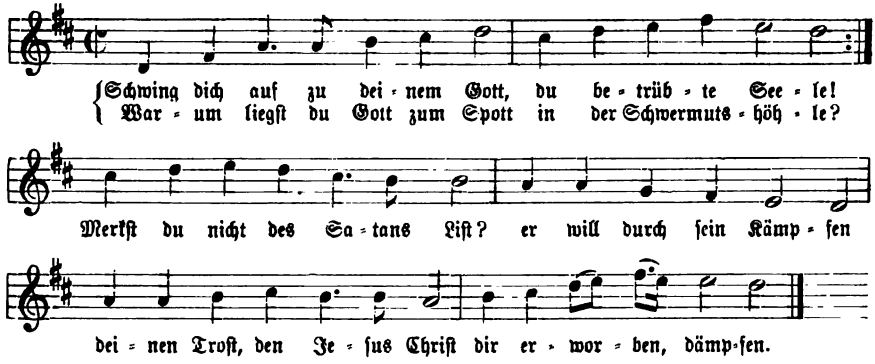


und wurde in dieser Gestalt in den zahlreichen Berliner und Frankfurter Ausgaben der Praxis piet. melica fortgepflanzt. Zu ihrer weiteren Verbreitung führen wir an: Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 720. S. 962; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 648. S. 349; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 189. S. 94; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 566. 567; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 363; Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1153. S. 776; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 82. Ausg. 1777. Nr. 72; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 152g. S. 124 (1820. S. 185); Bierling, Ch.-B. 1789. Nr. 121. S. 63; Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CLXII. S. 171; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 129b. S. 320; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 101. S. 51; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 194. S. 72; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 88. S. 54; Bierst. Ges. Stuttg. 1825. Nr. 148. S. 272; Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 148. S. 58; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 175. S. 177; Bad. Mel.-Buch 1836. Nr. 51. S. 29; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 511. S. 560. 561; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 176. S. 139; Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 158a. S. 143; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 233. S. 191; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 98. S. 90 u. s. w.[1]) — Die zweite eigene Melodie von Johann Georg Ebeling erschien in dessen Gesamt-Ausgabe der Lieder Paul Gerhardts 1666. IItes Dutzend. Nr. 18. S. 48, und heißt im Original:

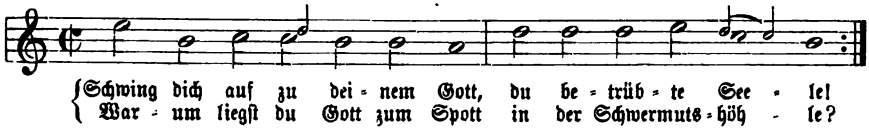
Sachsen und Bayern nach der eigenen Mel. von Ebeling, Württemberg, Baden, Pfalz, Rheinland, Westfalen, beide Hessen und Braunschweig nach der eigenen Mel. von Crüger, Ost- und Westpreußen nach einer eigenen preußischen Mel. u. s. w.

[1]) In stärkeren Umbildungen erscheint unsre Weise z. B. auch im Braunschw. Ch.-B. von Kelbe 1834; Selmar Müller, Ch.-B. 1866. Nr. 91. S. 81, und in Guben, vgl. Euterpe 1863. Nr. 3. S. 49 und K. E. Hering, 250 Choräle ꝛc. Leipzig (1872). Nr. 237. S. 78.

Digitized by Google

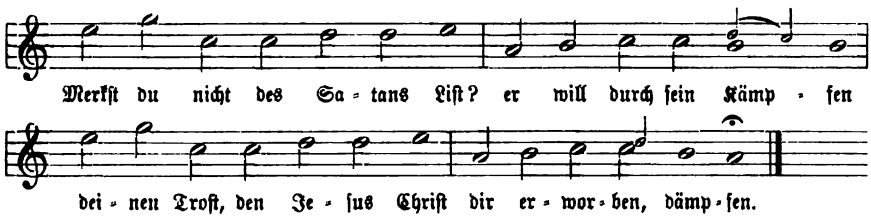


Sie iſt vielfach auf das Lied „Chriſte, wahres Seelenlicht" übertragen worden, und ſteht z. B. bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 4; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 364 (hier als 5te Melodie zu unſrem Lied, aber mit verändertem Anfang) und S. 464 (zu „Chriſte, wahres Seelenlicht"); im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 152b. S. 123; bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 919. S. 405; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 212. S. 94; im Bayr. Ch.-B. 1854. 1860. Nr. 151. S. 93; bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 821. S. 378; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 100. S. 91. 92; im Ch.-B. des Königr. Sachſen 1883. Nr. 153. S. 88 u. ſ. w. — Der Zeit ihres erſten Erſcheinens nach folgt nun als dritte eigene Weiſe die Melodie, welche in Oſt- und Weſtpreußen mit unſrem Liede im Kirchengebrauch ſteht. Sie brachte zuerſt gedruckt das „Preuß. Neu verbeſſerte Geſangbuch." Königsberg, Friedr. Reuſner 1675. S. 738 und die preußiſchen Geſang- und Choralbücher, wie z. B. Reinhard-Jenſen, Ch.-B. 1828. Nr. 134. S. 96; Markull, Ch.-B. 1845. Nr. 107. S. 88; G.-B. für Oſt- und Weſtpreußen 1887. Nr. 418. S. 399 u. a. haben ſie bis zur Gegenwart erhalten.[1]) Wir geben ſie im Original und deuten zugleich in kleinen Noten ihre jetzt gültige Form (G.-B. von 1887) an.

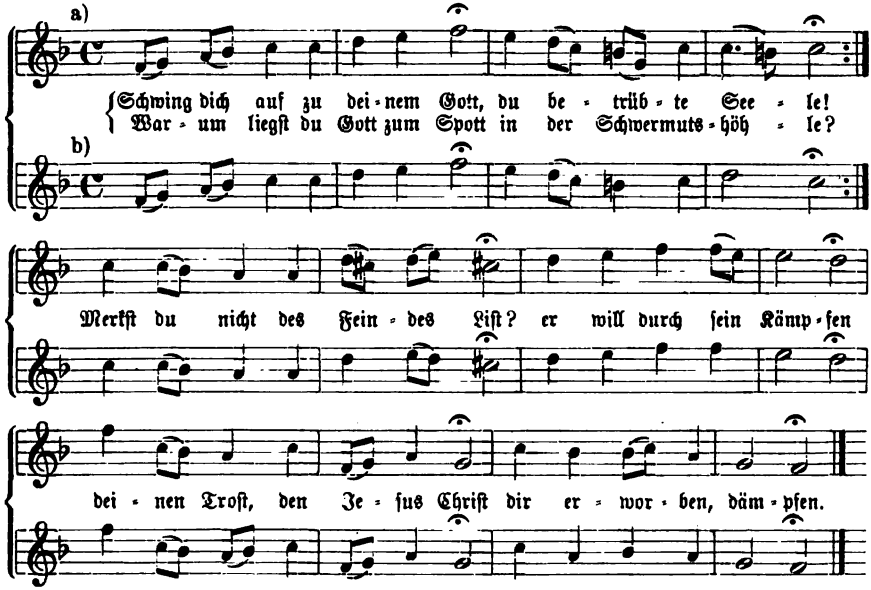


[1]) Nach Döring, Choralkunde 1865. S. 92 wird dieſe Melodie „in einem alten oſtpreußiſchen Manuſkript-Choralbuche Heinrich Albert zugeſchrieben." Döring bemerkt hiezu: „was die Konjektur für Alberts Autorſchaft betrifft, ſo darf es nicht befremden, die Melodien zu Gerhardts Liedern nicht in ſeinen Arien zu finden, da er dieſe nur „zur Aufnahme der Geſänge preußiſcher Dichter beſtimmt hatte," und meint weiter: „nächſt Albert möchte es allerdings auch Sebaſtiani ſein, dem wir die Urheberſchaft jener lebensvollen, ſchönen Melodien (im G.-B. von 1675) zutrauen dürften." Zahn, Melodien IV. Nr. 6311. S. 27 erwähnt von einem Erfinder nichts.

Digitized by Google



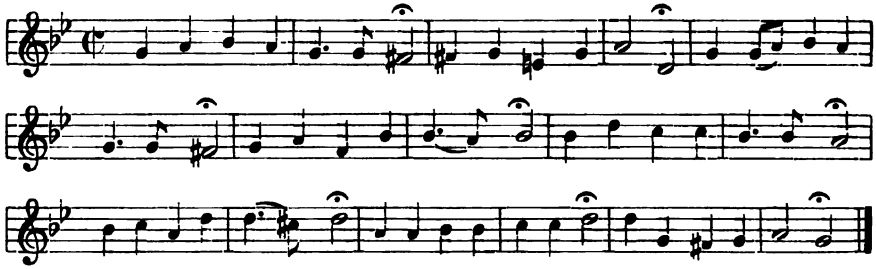
— Eine vierte eigene Melodie, die in Württemberg (namentlich im Hohenlohiſchen) kirchliche Geltung hat, wurde von Johann Samuel Welter (vgl. den Art.) „componiert ums Jahr 1690",[1]) und erſchien erſtmals gedruckt in dem Halliſchen Ch.-B. von Bayerdörffer 1768. S. 127. Sie fand Aufnahme im Badiſchen Mel.-Buch 1836. Nr. 8. S. 6 (zum Lied „Deines Gottes freue dich"), bei Kocher, Stimmen ꝛc. 1838. Nr. 485. S. 536. 537, Zionsharfe 1855. I. Nr. 379. S. 173, und im Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 158b. S. 144. In originaler (a) und jetzt gültiger (b) Faſſung heißt ſie:



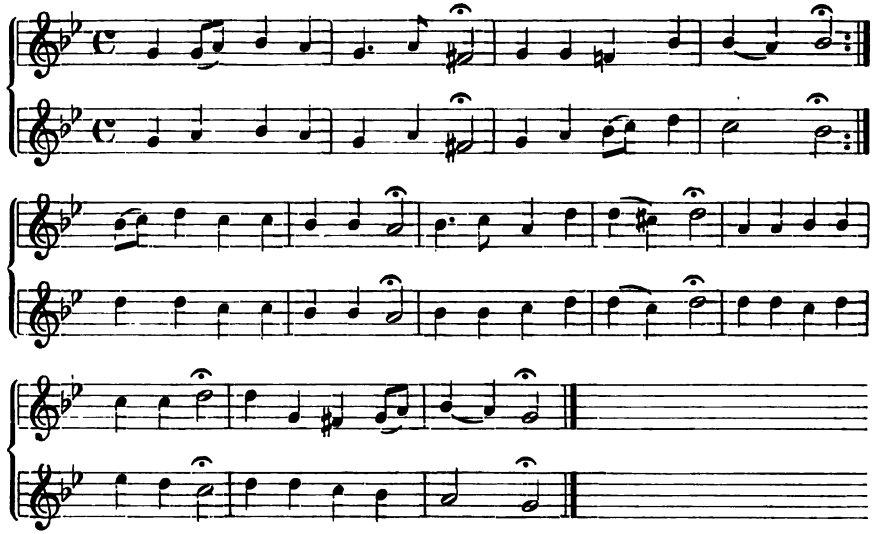
— Die älteſte Quelle der fünften eigenen Weiſe unſres Liedes iſt das um 1710 erſchienene beſondere „Melodienbüchlein" zum Freylinghauſenſchen Geſangbuch, ſowie die Geſ.-Ausg. dieſes Buchs 1741. Nr. 902. S. 598 (hier zu „Fahr nur hin, du ſchnöde Welt"). Bereits etwas verändert erſcheint ſie dann bei Bronner, Hamburgiſches Ch.-B. 1715. S. 391—393 in dieſer Zeichnung:

[1]) So nach der Angabe Faißts im Württ. Ch.-B. 1876. S. 144. Die Meinung Koch-Lauxmanns, Geſch des Kirchenlieds VIII. S. 483, ſie ſei aus Stücken von Ebelings Weiſe und „Chriſtus, der uns ſelig macht" zuſammengeſetzt, iſt daher hinfällig.

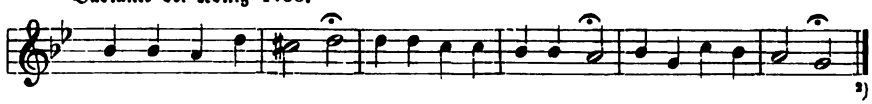
Digitized by Google



In dieſer urſprünglichen Faſſung hat die Melodie auch Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 563 und noch Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 820. S. 378.[1]) Dann aber erſcheint ſie bei Dretzel S. 568 — als „die ordinäre Melodie“ — und S. 562 — als erſte Weiſe des Liedes — noch in zwei choralmäßiger geſtalteten Formen, und in ihnen hat ſie ſich verbreitet. Dieſe beiden Formen, zugleich mit einer Variante der drei letzten Zeilen der zweiten aus König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 364 („Vierdte Melodie“), ſind:



Variante bei König 1738.

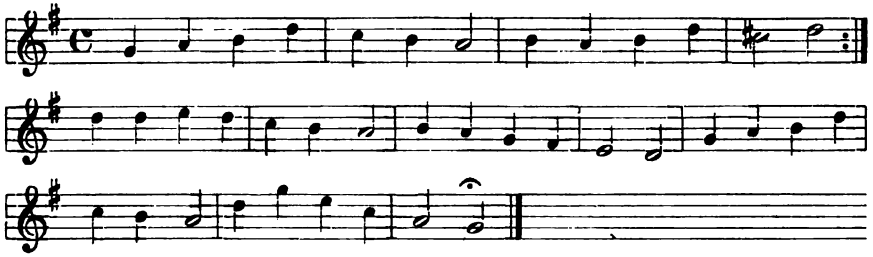


[1]) Zahn, Melodien IV. Nr 6326. S. 31 bringt eine Melodie von Michael Jakobi aus Riſts „Kreuz-, Troſt-, Lob- und Danklieder.“ 1659. Nr. 50 und meint, „ſie ſei vielleicht Grundlage“ der vorſtehenden. Aber die Sache dürfte etwas weit hergeholt ſein.

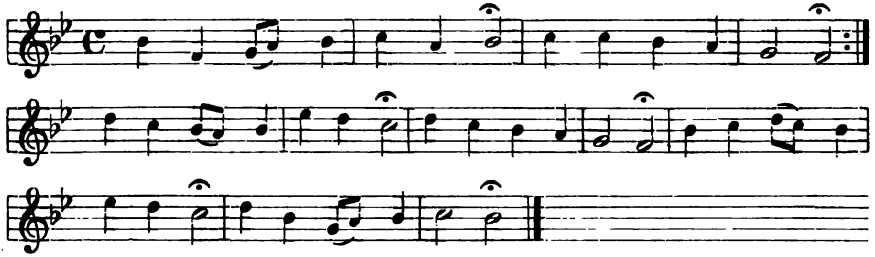
[2]) Noch in einer weiteren Variante hat Dretzel unſre Melodie ſchon S. 315 zu dem Abendmahlslied „Jeſu, du mein Herr und Gott.“ Vgl. Zahn, a. a. O. IV. Nr. 6438. S. 67.

Digitized by Google

In einer dieser Arten oder Abarten, auch wohl noch mit weiteren Abweichungen steht die Melodie im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 152d. S. 122, bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 231. S. 108, Schicht, Ch.-B. II. Nr. 702. S. 317. III. Nr. 918. S. 404. Nr. 919. S. 405, im Bayr. Ch.-B. von 1820. Nr. 106b u. a. — Zwei weitere Weisen unsres Liedes haben nur ganz geringe Verbreitung und eigentlich kirchliche Geltung gar nicht erlangt. Es sind: 6. eine Melodie aus Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 363 („Andere Melodie"):



die nur in zwei Pfälzischen Gesangbüchern (Heidelberg 1749 und Worms 1832) noch gedruckt, und von Zahn außerdem in einigen Manuskript-Choralbüchern (Augsburg c. 1750, Ulm 1775, Kaufbeuren 1804) nachgewiesen ist. — 7. Eine Weise aus dem handschriftlichen Choralbuch des Kantors Wagner zu Langenöls in Schlesien 1742. Nr. 650:



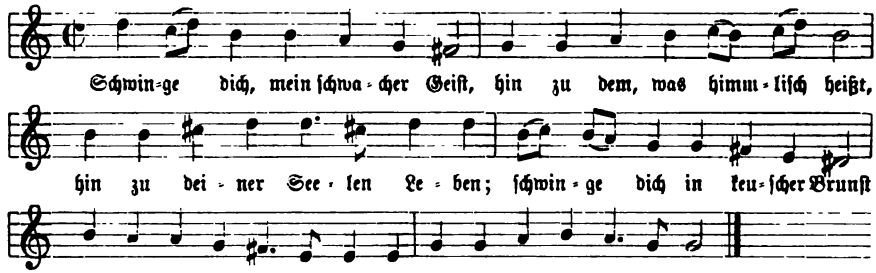
die in Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 118, dann verändert zu dem Liede „Von des Himmels ewgem Thron" in Dörings Ziffern-Ch.-B. Altenburg 1815. Nr. 42b gedruckt wurde, und noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 99. S. 91 erhalten ist.[1])

Schwinge dich, mein schwacher Geist, Choral. Dieses „für den Kirchengebrauch durchaus ungeeignete" Lied eines nicht bekannten Verfassers erschien im G.-B. von Luppius 1692. S. 125 und im Halleschen G.-B. von Schütz 1697.

[1]) Zahn, a. a. O. IV. Nr. 6319. S. 29 und Nr. 6323. S. 30 hat noch zwei Weisen: die eine aus einer Bayr. Handschr. von 1766, die andere neu, von dem elsässischen Pfarrer F. A. Ihme, aus dessen geistlichem Liederbuch „Halleluja". 1888. Nr. 182. Beide sind nach Inhalt und Form musikalisch sehr geringwertig und jedenfalls den andern Melodien unsres Liedes gegenüber vollständig überflüssig.

Digitized by Google

S. 287. Seine eigene Melodie erhielt es im Darmstädter (Züehlenschen) G.-B. 1698. S. 286, wo sie im Original lautet:



Die Weise kam durch Freylinghausens G.-B. I. 1704. Nr. 460. S. 718—719 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1119. S. 749) in den Kirchengesang; sie steht bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 237; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 166. S. 185; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 371. S. 132;[1]) Derf. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 349. S. 168; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1125. S. 867 u. a.

Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen, Kantate zum 1. Adventssonntag von Seb. Bach. Zum 30. November 1726, dem Geburtstage der zweiten Gemahlin des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen hatte Bach die Gratulations-Kantate „Steigt freudig in die Luft zu den erhabnen Höhen" geschrieben.[2]) Dies Werk arbeitete er um 1730 zu der jetzt vorliegenden Adventsmusik um, indem er einige Recitative ausschied, und statt ihrer „zwei vortreffliche Choralbearbeitungen" einsetzte. Der erste Teil der Kantate schließt mit Str. 6 („Zwingt die Saiten in Cythara", oder in der andern Bearbeitung mit Str. 7 („Wie bin ich doch so herzlich froh") von „Wie schön leucht' uns der Morgenstern," der zweite mit Str. 8 („Lob sei Gott dem Vater thon") von „Nun komm der Heiden Heiland." Vgl. Spitta, Bach I. S. 765. 766. II. S. 301. Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. VII. Nr. 36. Kl.-A. Edition Peters. Nr. 1292. Die Choräle auch bei Erk, Bachs Choralgesänge. I. Nr. 96. S. 64 und Nr. 144. 145. S. 95.

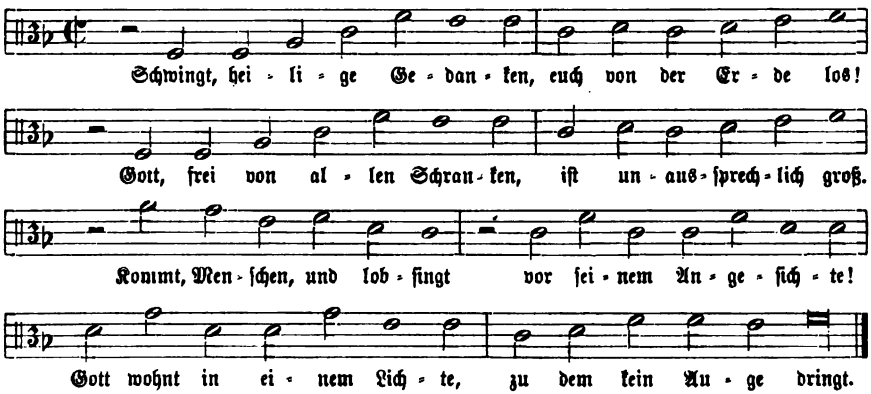
Schwingt, heilige Gedanken, Choral. Zu diesem Liede Johann Andreas Cramers brachte zuerst das St. Gallische G.-B. 1797. Nr. 10. S. 18 und

[1]) Hier für das Lied „Ach mein Gott, wie lieblich ist" von Christ. Jak. Koitsch, das auch bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. S. 1110 und Porst, G.-B. 1713. 1855. Nr. 539 auf unsre Melodie verwiesen ist.

[2]) Mit verändertem Text verwendete er später die Kantate nochmals zu einer Geburtstags-Huldigung, wie Spitta, Bach II. S. 93 „gern annehmen möchte", für den Rektor der Thomasschule Mag. Joh. Matthias Gesner.

Digitized by Google

19 die eigene Melodie, welche in der Schweiz und in Württemberg zu kirchlicher Geltung gelangt ist. Doch war dieselbe in dem genannten Gesangbuch nicht Original, sondern nur eine Übertragung auf unser Lied.[1]) Der Sänger der Weise ist Johann Schmidlin (vgl. den Art.), ob ihm nun, wie man anzunehmen geneigt ist, zwei ältere Melodien von Joh. Ludwig Steiner (vgl. den Art.) und Joh. Kaspar Bachofen (vgl. den Art.) vorgeschwebt haben mögen, oder nicht.[2]) Ihre älteste Quelle ist Schmidlins Büchlein „Geistliche Lieder mit Choral-Melodien zum Allgemeinen Gebrauch." 1767 (andere Ausg. 1772. Vorrede gezeichnet „Wetzikon den 29. Augstmonat 1767. Joh. Schmidlin, Pfr.") Nr. XVI zu „Du schwingst dich von der Erden", einer andern Fassung des Sacerschen Liedes. Hier steht sie als Tenor eines vierstimmigen Choralsatzes so:



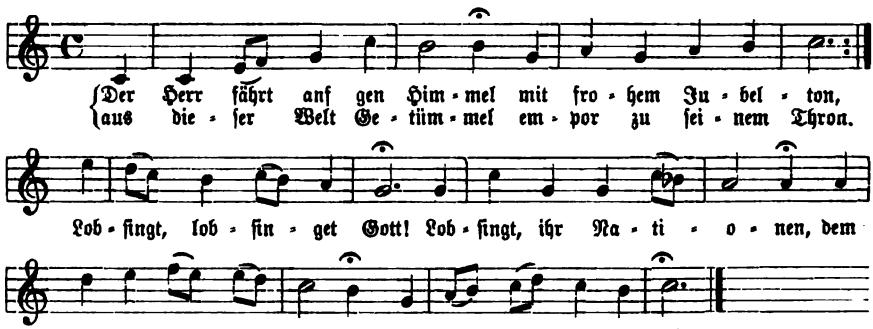
Das St. Galler G.-B. hat sie wörtlich genau in dieser Fassung herübergenommen und nur dem Diskant übertragen, und auch das Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 19. S. 36. 37 hat sie so erhalten. Die Form aber, in der sich die Melodie weiter verbreitet und in der sie jetzt kirchliche Geltung hat, erhielt sie im Knechtschen Ch.-B. 1799. Nr. IV. S. 6; es ist diese:

---

[1]) Zahn, Melodien III. Nr. 5343. S. 381 kannte also die älteste Quelle der Melodie nicht, wenn er das St. Galler G.-B. von 1797 als solche anführt.

[2]) Diese zwei Melodien stehen bei Steiner, Neues G.-B. Zürich 1723. Nr. XXXVI. S. 97—99, „Gott fähret auf gen Himmel" von G. W. Sacer (vgl. auch Zahn, a. a. O. III. Nr. 5320. S. 372) und bei Bachofen, Musik. Halleluja. Zürich. 2. Aufl. 1733. 3. Aufl. 1738. S. 506. Ausg. 1803. Nr. LV. S. 122. 123, „Uns ist ein Kind geboren." Am ehesten könnte die Weise Bachofens als Prototyp der unsrigen angesehen werden, wie Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 121 und 224 will. Dagegen ist die weitere Bezugnahme Kochs, Gesch. des Kirchenlieds. VI. S. 115 auf die Melodie „Auf, auf, ihr Reichsgenossen" von Bachofen, Musik. Halleluja. 1738. 1803. Nr. LII. S. 112. 113, gewiß unrichtig. Diese Weise, die jetzt im neuen Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 87. S. 109 fortgepflanzt und auch bei Zahn, a. a. O. III. Nr. 5290. S. 363 abgedruckt ist, ist eine ganz andere.

Digitized by Google



So steht sie bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1227. S. 525; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 176. S. 74; im Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 136. S. 121; im Baseler G.-B. 1854. Nr. 17. S. 18. 19; bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 239. S. 107; in meinem Ch.-B. I. 1887. Nr. 146. S. 105, und im neuen Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 89. S. 111.[1])

Sebastiani, Johann, der fünfte Amtsnachfolger Johann Eccards und der zweite Johann Stobäus' als kurfürstl. Brandenburgischer Kapellmeister zu Königsberg in Preußen, war am 30. September 1622 zu Weimar geboren. Nachdem er in seiner thüringischen Heimat die Grundlagen seiner allgemeinen und musikalischen Bildung erlangt hatte, soll er weitere musikalische Studien in Italien gemacht haben und darauf, wie bis jetzt allgemein und bestimmt angegeben wurde,[2]) 1650 nach Königsberg gekommen sein. Allein Zahn hat schon in einem 1643 gedruckten preußischen Gesangbuch eine Choralmelodie von Sebastiani nachgewiesen,[3]) und es erscheint daher wahrscheinlich, daß dieser bereits um diese Zeit, als junger Mann von 20—21 Jahren, in der preußischen Hauptstadt lebte. Vielleicht war er, gleich seinem Landsmann und Altersgenossen Georg Neumark (vgl. den Art.), der „harten Kriegsläufften" wegen dahin gegangen, um noch die Universität zu besuchen. Jedenfalls hatte er Beziehungen zu dieser, da seine erste 1658 zu Königsberg gedruckte Komposition einer Universitätsfeierlichkeit galt.[4]) In Königsberg lebte sich Sebastiani vollständig ein und erwarb „viele und sehr ansehnliche Verbindungen und wohlhabende Freunde," denen er sich in endlosen Gelegenheitsgesängen — Epithalamien,

[1]) Vgl. auch Weber, Das neue G.-B. für die evang.-reform. Kirche der deutschen Schweiz. Zürich 1891. S. 96.

[2]) Vgl. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 119. 120. Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 640. Mendel-Reißmann, Musik. Lex. IX. S. 200 u. a.

[3]) Es ist die Melodie „Ich will mich dir dort oben" im Weydaschen G.-B. 1643. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2336. S. 75.

[4]) Es war dies ein zweichöriger Gelegenheitsgesang zum Amtsantritt des „Magnifici Rectoris Christian Dreyer" an der Universität. Vgl. Döring, a. a. O. S. 160. 161.

Digitized by Google

Epicedien, Acclamationen u. dgl. — allezeit gefällig erwies.[1]) Nach dem Tode des Stobäus hatte Kaspar Case von 1647—1661 die preußische Kapellmeisterstelle inne gehabt, und ihm folgte 1661 Sebastiani. Wie lange dieser das Amt begleitete, wird nicht gesagt: gedruckte Werke von ihm sind bis 1686 erschienen, und von seinem Nachfolger Johann Joachim Witte ist als erstes Werk eine Gelegenheitskomposition zur Huldigungsfeier des Kurfürsten Friedrich III. am 20. März 1690 bekannt. Vielleicht hat gleichzeitig mit diesem Regierungswechsel auch der Wechsel im Kapellmeisteramte stattgefunden und Sebastiani ist um 1689—1690 in den Ruhestand getreten oder gestorben. Übrigens begann schon 1684 mit der Aufhebung der Hofhaltung in Königsberg auch der Verfall der dortigen Hofkapelle, die dann 1707 ebenfalls aufgehoben worden ist. — Das Werk, um deswillen Sebastiani neuerdings viel genannt wurde, ist eine Matthäuspassion, die 1672 zu Königsberg gedruckt erschienen und 1844 von v. Winterfeld wieder aufgefunden worden ist.[2]) Ohne an sich besonderen künstlerischen Wert zu besitzen, hat dieses Werk darum noch geschichtliches Interesse, weil es zwei Neuerungen in der Entwicklung der evangelisch-kirchlichen Passionsmusik aufzeigt: die eine in seiner Form, die andre in seinem Inhalt. Die Form der Passion Sebastianis ist die arienmäßige der älteren deutschen Kirchenkantate:[3]) die Verteilung der Stimmen ist nicht mehr die althergekömmlich kirchliche, sondern frei nach musikalischen Rücksichten geordnet; die biblische Erzählung wird in arioſem Recitativ, anstatt im alten Kollektenton vorgetragen, und das ganze ist durchweg mit einer instrumentalen Begleitung von 2 Violinen, 4 „tiefen Violen" und dem Bassus continuus[4]) versehen. Inhaltlich neu sodann ist

[1]) „Seine Gelegenheitskompositionen sind gedruckt noch jetzt in solcher Menge vorhanden, daß man daraus für seine Beliebtheit einen sehr günstigen Schluß ziehen darf; aber nur wenige derselben sind von einigem Umfang und Belang. Viele sind ausdrücklich „auf Begehren", einige um Jahre voraus, andere Jahre nachher, und nicht wenige auch „in Eile" oder „eilends bei andern obliegenden Geschäften" angefertigt." Vgl. Döring, a. a. O. S. 124. 125.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang, in den „Berichtigungen und Zusätzen" zum 2ten Bd. S. XVIII und XIX. Das Werk fand sich in der von einem Kantor Crone im 17. Jahrh. angelegten Sammlung alter, namentlich preußischer Musikwerke zu Wehlau in Ostpreußen; es wird jetzt in der Bibliothek zu Königsberg aufbewahrt. Vgl. auch Döring, a. a. O. S. 105—108 und S. 120—122.

[3]) Auf ein und dieselbe Stufe mit dieser hat er auch sein Werk ausdrücklich gestellt, wenn er am Schluß der Vorrede sagt: „Auf diese recitierende und dergleichen nach heutiger Manier eingerichtete, auch mit Kirchenliedern außgeziehrte Concertart habe ich durchs gantze Jahr, sowohl auf Sonn- als Festtage in deutscher Sprache die Evangelia gesetzet."

[4]) Für den Generalbaß verlangt Sebastiani die „verdeckte Orgel, ein Positiv, Instrument oder Clavicymbel." Aber die großen Orgeln der Königsberger Kirchen waren doch wohl nicht so leicht zu verdecken, und wenn man unter der „verdeckten Orgel" nicht etwa eine entsprechend stille Registrierung (gedeckte Stimmen, Gedackte) verstehen will, so scheint es fast, als sei der Komponist der Ansicht Heinrich Schütz' gewesen, daß man seine Passion auch in „Zimmern zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen gebrauchen" könne.

Digitized by Google

in Sebastianis Passion das, daß er „zu Erweckung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet und dem Text accomodieret", d. h. Choräle mit entsprechenden Strophen aus Gemeindeliedern eingelegt hat. Und gerade deswegen hat man neuerdings dem Werke eine geschichtliche Bedeutung beilegen zu sollen gemeint, die es sicherlich nicht gehabt hat. Es soll auf dem Wege, dessen Richtung der v. Winterfeldsche Gedanke andeutet, daß das höchste Ziel evangelischer Kirchenmusik die „Verschmelzung des Kunstgesangs mit dem Gemeindesang" sei,[1]) ein wesentlicher Schritt nach vorwärts, darum von „hoher kirchlicher Bedeutung" und geradezu das Prototyp der Bachschen Passionsmusik gewesen sein.[2]) Zu solcher Überschätzung konnte man nur dadurch kommen, daß man Sebastiani und seine Choraleinlagen gründlich mißverstand. Theoretisch zwar trug auch er noch der alten Sitte, nach welcher die Gemeinde die Passionshandlung mit ihren Gesängen begleitete, Rechnung, indem er es derselben ausdrücklich freistellte, die eingelegten Choräle mitzusingen.[3]) Aber seine praktische Behandlung des Chorals als Arie, deren Melodie ein Solosopran singen sollte, während die übrigen Stimmen — auch in den Choralsätzen Eccards und Stobäus', deren einige er unverändert herübernahm — von den vier „tiefen Violen" seines Orchesters nur gespielt wurden, mußte dem Gemeindegesang gerade entgegenwirken und ihn schließlich verdrängen. — Sebastiani ist auch der Erfinder einer Anzahl von Choralmelodien, die zumeist in dem Königsberger G.-B. von 1675 („Preussisches neu verbessert vollständiges Kirchen-, Schul- und Haus-Gesangbuch") ans Licht traten und von denen einige in der preußischen Provinzialkirche noch jetzt Geltung haben. Wir verzeichnen noch den Titel seiner Passionsmusik und die wichtigsten seiner Choralmelodien:

a) „Das Leyden und Sterben unsers HERRN und Heylandes Jesu Christi, In eine recitirende Harmoni von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen, nebst dem Basso Continuo gesetzet, Worinnen zu Erweckung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit ein-

---

[1]) Von diesem unglücklichen Gedanken, der in der Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der deutschen evangelischen Kirchenmusik so arge Verwirrung angerichtet hat, scheint man auch in der Gegenwart noch nicht loskommen zu können. Das beweisen (neben andern Erscheinungen auf unserm Gebiet) z. B. die in letzter Zeit unter dem Titel „Kirchenoratorien" erschienenen Musikwerke, die ebenfalls Gemeindegesänge einlegen. Aber solch äußerliches Verbinden allein thuts nicht: nimmt man es mit dem „Oratorium" ernst, so sind eben solche Werke keine kirchlich-gottesdienstliche Musik, trotz der eingelegten Choräle, und wenn ihnen das Epitheton „Kirchen-" wirklich zukommt, sind es keine Oratorien mehr.

[2]) Vgl. Döring, a. a. O. S. 123. v. Dommer, Elemente der Musik. 1862. S. 353 ff. Ders. Musikal. Lex. 1865. S 672, auch Handbuch der Musikgesch. 1868. S. 331. 332 u. v. a.

[3]) In einem Büchlein „Kurze Nachricht, wie die Passion ꝛc. in einer recitierenden Harmonie abgehandelt und nebst den darin befindlichen Liedern gesungen wird," das er 1686 herausgegeben hat. Vgl. Spitta, Bach II. S. 318. Nach einer Andeutung bei Döring, a. a. O. S. 123 scheint man in Preußen die Passion noch 1754 in der Weise Sebastianis abgesungen zu haben.

Digitized by Google

geführet, und dem Texte accomodiret worden, von Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. bestaltem Capell-Meister in Preußen, Johanne Sebastiani, Vinariâ Thuringo. Königsberg, Gedruckt durch Friedrich Reußnern 1672, in Verlegung des Autoris." — b) Choräle: 1. „Jesu, meiner Seelen Ruh", d c h e a h g. Königsb. G.-B. 1675. S. 121. Zahn, Melodien I. Nr. 1212. S. 324. — 2. „Jesu, meine Freud und Lust", d f b d g g a. Königsb. G.-B. 1675. S. 102. Zahn I. Nr. 1216. S. 324. — 3. „Weil uns Gott nach seiner Gnad", h a g c a a h. Königsb. G.B. 1675. S. 123. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 44. Zahn I. Nr. 1972. S. 531. — 4. „Mein Jesus ist getreu", b b b a g f. Königsb. G.-B. 1675. S. 119. König 1738. S. 227. Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1009. S. 782. Zahn II. Nr. 2174. S. 33. — 5. „Ich will mich dir dort oben", c g a h d cis d. G.-B. von Weyda 1643. Königsb. G.-B. 1675. Frankf. Praxis 1668—1700. Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 611. S. 803. 804. Zahn II. Nr. 2336. S. 75. — 6. „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen", c c h h a a gis gis. Königsb. G.-B. 1675. S. 110. König 1738. S. 40. Zahn II. Nr. 3688. S. 474.[1]) — 7. „Ich sei an welchem Ort ich sei", f f f g f g a b. Königsb. G.-B. 1675. S. 117. König 1738. S. 40 (hier in Dur umgesetzt). Zahn III. Nr. 4740. S. 172. — 8. „Was soll ich, liebster Jesu, du", c f a d e f g a. Schlußarie der Passion 1672. Königsb. G.-B. 1690. König 1738. S. 71. Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 26. S. 18 und in den seitherigen Preuß. Ch.-BB. Das neue G.-B. 1887 hat die Melodie nicht mehr, sondern giebt dem Lied die Weise „O Ewigkeit, du Donnerwort" bei. Zahn III. Nr. 5826. S. 545. — 9. „Wes ist der Stern, so heut erschienen", d a d c b a g f e. Königsb. G.-B. 1675. S. 133. König 1738. S. 47. Zahn III. Nr. 6120. S. 650.[2]) — 10. Liebster Jesu, Trost der Herzen", d a b fis g a fis d. Königsb. G.-B. 1675. S. 455. Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 59. S. 41 und die seitherigen preuß. Ch.-BB. Das neue G.-B. 1887 hat das Lied nicht mehr. Zahn, Mel. IV. Nr. 6907. S. 220.[3])

---

[1]) Zahn weist eine Melodie aus „Neuer Teutscher Parnaß" von Rist 1652. S. 784 zu einem Hochzeitslied für den Pfarrer Hecht in Seehausen (8. Aug. 1652) nach, die mit der vorliegenden in den beiden ersten Zeilen übereinkommt und „die Sebastiani vorgeschwebt haben mag."

[2]) Diese Melodie bringen Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1187. S. 906 irrtümlich als „Vollkommenheit, du Haupt der Gaben" (vgl. den Art.) aus den Wernigerod. „Neuen Melodeyen" 1767. S. 295 als Quelle. In denselben Irrtum ist auch Zahn, Melodien III. Nr. 6122. S. 651 verfallen.

[3]) Döring, Choralkunde 1865. S. 93 und Koch, Gesch. des Kirchenlieds. V. S. 641 schreiben Sebastiani noch die Melodie „Ich Erde, was erkühn ich mich", e e e fis gis a a gis zu, weil dieselbe in ihrer Quelle, der Frankf. Praxis 1674. Nr. 405. S. 507 und bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 485. S. 637 mit „J S" bezeichnet ist. Nach Zahn, Melodien I. Nr. 276. S. 74 darf aber diese Chiffer nicht mit Johann Sebastiani aufgelöst werden; die Melodie gehört ihm nicht zu. Reinhard-Jensen, Ch.-B. Nachtrag 1838. Nr. 152.

Digitized by Google

Sedez, Sedetz, Sedecima, Sedex, der ältere Name der Oktave 1′ und 2′ in der Orgel. Schon Arnold Schlick 1511 erwähnt, daß die Orgelmacher „klein Octauen ſedetzlen nennen.“[1]) Michael Prätorius kennt nur das „Superoktävlein von 1 Fuß-Ton“ als „Super Octavlin-Sedetz“ und meint, es heiße „darumb ſo, weil es zwei Octaven über der Octaven 4 Fuß-Ton ſtehet.“[2]) Übrigens hält er die Rechnung von Oktave 4′ aus nicht für richtig, weil dieſe „keine Fundament- oder Aequal-Stimme“ ſei, und meint dann ganz verſtändig, man ſollte „billich den Namen Superoctava“ beibehalten. Aber die Praxis kehrte ſich hieran nicht, und zu Adlungs Zeit wurde der Name Sedez nicht allein mehreren Oktavſtimmen gegeben — „nachdem das Principal groß iſt, iſt die Sedecima auch groß,“ alſo bei Principal 16′, Sedez 4′, bei 8′ — 2′, bei 4′ — 1′ — und Sedecima 2′ von Supersedecima 1′ unterſchieden, ſondern auch auf einzelne Quintenſtimmen angewandt — man hatte Sedezquint, Sedecemquint $1\frac{1}{2}$′, Quinta ex sedecima, d. i. die Quinte über Sedez 2′ und 1′ und bezeichnete ſelbſt die Tongröße einzelner Gedackte mit dem Beiwort sedecima, z. B. „Gedacktflöt sedecima“ für Gedacktflöte 2′.[3]) Jetzt hat man den Namen Sedez aufgegeben und bezeichnet die kleinen Oktaven einfach als Oktave 2′ und 1′.

Seebach, Andreas, der Vorgänger Auguſt Mühlings (vgl. den Art.) als Organiſt und Muſikdirektor zu Magdeburg, war am 14. Januar 1777 zu Tiefenthal bei Erfurt geboren. Sein Vater, der dortige Schulmeiſter, gab ihm den erſten Muſikunterricht und 1790 wurde er Kittels Schüler im Klavier- und Orgelſpiel. Im Oktober 1791 trat er beim Stadtmuſikus Roſe zu Ronneburg in die Lehre,

S. 115 bringen auch nicht dieſe, ſondern eine andere Melodie preußiſcher Herkunft — deren Quelle iſt nach Zahn, a. a. O. I. Nr. 278. S. 74 ein handſchr. Ch.-B. des Königsbergiſchen Kantors Kirchhoff 1753 — zu unſrem Lied. — Döring, Zur Geſch. der Muſik in Preußen. 1852. S. 122 „freute ſich, in Sebaſtiani endlich den Urheber der Preußen eigentümlichen Melodie zu „In dich hab ich gehoffet, Herr“ aufgefunden zu haben.“ Er war im Irrtum, den er übrigens Choralkunde 1865. S. 88 ſelbſt berichtigt hat. Dieſe Melodie iſt von Johann Stobäus (vgl. den Art.). —

[1]) Vgl. Spiegel der Orgelmacher. 1511. Bl. XI. Monatsh. für Muſikgeſch. 1869. S. 96. Schlick tadelt mit Recht, daß manche ſo kleine Stimmen, wie „zymmeln vnd ſedetzlen“ auch ins Pedal ſetzen: „ſollen meins bedünckens all beidt nit dohin.“

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 129. 130 und auf der zu S. 126 gehörigen „Univerſal-Tabel“ der Orgelſtimmen.

[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 141. 142. Der weiſe Magiſter glaubte den Ausdruck Sedecima bemängeln zu ſollen, da es „nach der Rechnung ſollte Quinta decima oder kurzweg Quintez (auch dieſe Bezeichnung ſcheint in älteren Dispoſitionen vorgekommen zu ſein) heißen ſollte.“ Er konnte nicht begreifen, daß Sedez eben nicht nach der Rechnung ſondern nach dem Sprachgebrauch zwei Oktaven (= 2 × 8 Töne) bezeichnet. Doch findet man ſein Raiſonnement noch bei Schlimbach, Über die Struktur ꝛc. der Orgel (1800). 1825. S. 178. 179; Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 79, und ſelbſt noch in der Ausgabe dieſes Buches von Rothe. 1887. S. 145. 146 wiederholt.

Digitized by Google

erlernte während fünf Jahren die gebräuchlichsten Instrumente und brachte es namentlich auf dem Horn zu einer bedeutenden Fertigkeit. 1796 kam er als Mitglied des Theaterorchesters nach Magdeburg und benützte die hier sich bietende Gelegenheit zu seiner musikalischen Weiterbildung unter dem Musikdirektor Pitterlin und dem Kontrapunktisten Zachariä, dem Nachfolger Joh. Heinr. Rolles. Von 1799 an wirkte Seebach als Organist zu Kloster Bergen und Musiklehrer am dortigen Gymnasium, und 1813 folgte er der Berufung als Organist an die Ulrichskirche zu Magdeburg. In dieser Stadt erwarb er sich den Ruf eines tüchtigen Organisten, der sich zugleich durch seine gründliche Kenntnis des Orgelbaus nützlich machte. Daneben gründete er einen Singverein, schulte das städtische Orchester und vereinigte diese beiden Körper zur Aufführung größerer Musikwerke in regelmäßigen Konzerten. Er starb am 28. Juni 1823 zu Magdeburg, erst 46½ Jahr alt, und hinterließ ungedruckt zahlreiche Choralvorspiele, Trios und Fughetten für die Orgel, die „tüchtige kontrapunktische Kenntniße und Fertigkeiten, wie ein fleißiges Studium der älteren Musikwerke beweisen."

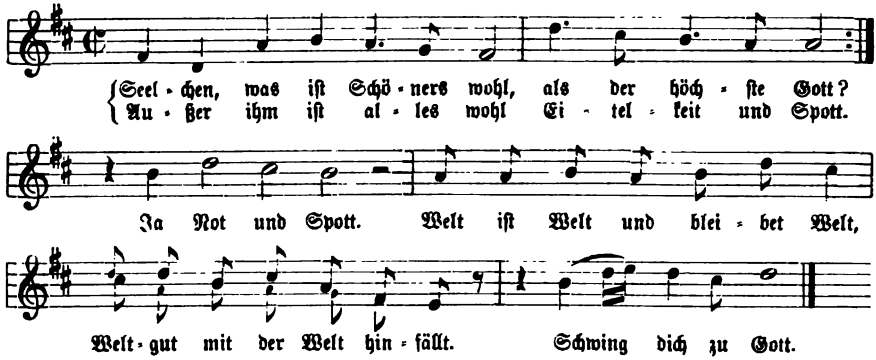
Seeber, Nikolaus, Organist, Kirchenkomponist und Orgelbauer in einer Person, war 1680 zu Hayna unweit Römhild im Hennebergischen geboren. Während er bis 1696 die Stadtschule zu Römhild besuchte, bildete er sich bei dem Organisten Harraß zugleich im Klavier- und Orgelspiel aus. Nachher fand er als Schreiber des Rates zu Themar Gelegenheit, bei einem dortigen Orgelmacher auch den Orgelbau zu erlernen und versah außerdem die Stadtorganistenstelle daselbst. Als er 1705 einer Berufung als Organist nach Amsterdam zu folgen im Begriff war, ernannte ihn der Herzog Heinrich zu Römhild, um ihn im Lande zu behalten, zu seinem Hofmusikus und zum Stadtorganisten. In Römhild genoß Seeber den Unterricht des Hoforganisten Käfer in der Komposition und wurde später auch dessen Nachfolger als Hoforganist. Er starb im April 1739. Neben seinem doppelten Organistenamt, in dem ihm indes sein Schwiegersohn als Adjunkt zur Seite stand, hat Seeber nicht nur als Komponist zwei Jahrgänge Kirchenkantaten geschrieben, sondern auch als Orgelbauer nicht weniger als 56 neue Orgelwerke verfertigt.

Seelchen, was ist Schöners wohl, Choral. Dies Lied „von Gottes Würdigkeit und Wichtigkeit" des Mühlhausischen Predigers Ludwig Stark[1]) erschien zugleich mit seiner ersten eigenen Melodie von Johann Rudolf Ahle in dessen „Viertes Zehn Neuer Geistlicher Arien, so mit 1. 2. 3 oder 4 Stimmen

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 320. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 430. — Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 245 führt das Lied aus Ahasv. Fritschs „Himmelslust und Welt-Unlust." Jena 1670. Anh. S. 204 an und meint, es sei vielleicht von diesem verfaßt. Bei Fritsch hat es den Anfang „Seele, was ist Schöners wohl", der dann allgemein bräuchlich geworden ist.

Digitized by Google

. . . verfertiget und „zum Druck befördert von Johann Rudolff Ahlen, Mulhus. Organ. . . .“ Mülhauſen 1662. Fol. Nr. IX. Hier heißt die Weiſe:[1])

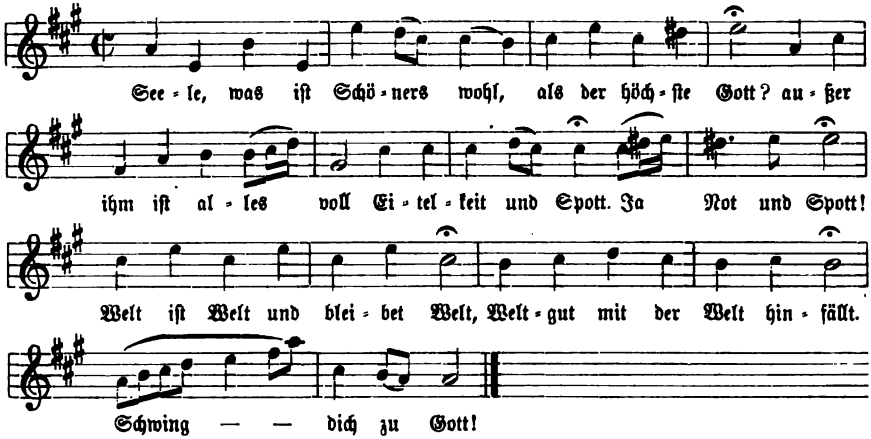


Sie iſt mit dieſem Originaltext, oder auch in der Anpaſſung und Verwendung für das Lied „Auf, hinauf zu deiner Freude“ von Johann Kaſpar Schade, mit dem verbunden ſie zuerſt im Darmſt. G.-B. 1698. S. 381 erſchien, allgemein bekannt geworden. Wir führen zu ihrer Verbreitung an: Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 576. S. 318 (hier auch die in kleinen Noten angedeutete Abänderung der 7ten Zeile, die in der Folge faſt allgemein an die Stelle des Originals getreten iſt); Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 616—618; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 282; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 99 (Ausg. 1777. Nr. 86 zu „Ruhe iſt das beſte Gut“); Thommen, Muſik. Chriſtenſchatz 1745. Nr. 217. S. 286; Bierling, Ch.-B. 1789. Nr. 148. S. 80; Demme, Neue Chriſtl. Lieder 1799. Nr. 31. S. 44 (zu „Was der gute Vater thut“); Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 233. S. 199; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 278. S. 157; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 428. S. 195; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 205. S. 204. 205; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 179. S. 142; Aarauer G.-B. 1844. Nr. 205. S. 388—390; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 36. S. 17; Hentſchel, Ch.-B. 1859. Nr. 161. S. 96; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 227. S. 186; 187; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 223. S. 199. 200; Gerber, Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 144. S. 116. 117; Steinhäuſer, Ch.-B. (Prov. Sachſen) 1888. Anh. B. Nr. 26. S. 103 u. a. — Im Freylinghauſenſchen G.-B. I. 1704. Nr. 464. S. 728 ſtand unſre Melodie bei dem Liede „Auf, hinauf zu deiner Freude“, dem ſie durch mehrfache Erweiterungen angepaßt war. Dagegen war das Originallied in der „Zugabe“ Nr. 720. S. 1109 ohne eigene Weiſe und dorthin verwieſen. Später ſcheinen dann die muſikaliſchen Redaktoren dieſes Geſangbuchs eingeſehen zu haben, daß die Melodie in jener Faſſung zu unſrem

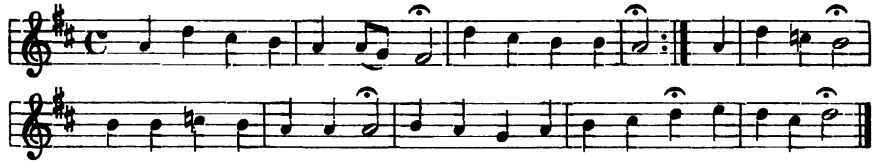
[1]) Vgl. den ganzen Tonſatz Ahles mit dem Inſtrumental-Ritornell bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beiſp. Nr. 135. S. 145. 146.

Digitized by Google

Liede nicht passe, und es brachte daher das „Melodienbüchlein“ c. 1710. S. 63 eine zweite eigene Melodie, die in der Gef.-Ausg. 1741. Nr. 823. S. 546 lautet:



Sie hat jedoch keinerlei Beachtung gefunden.[1]) — Von noch vier weiteren eigenen Melodien, die für unser Lied vorhanden sind,[2]) hat keine kirchliche Bedeutung erlangt, und es ist daher von ihnen höchstens noch die folgende aus Dr. H. L. Hartmanns Hand-Ch.-B. 1829. Nr. 395 anzuführen:



weil sie im Straßburgischen Ch.-B. 1851. S. 29 (hier übrigens irrtümlich auf das „Württemberger Choralbuch. 1777“ zurückgeführt) und 1869 zum Liede „Himmelan, nur himmelan“ erhalten ist.

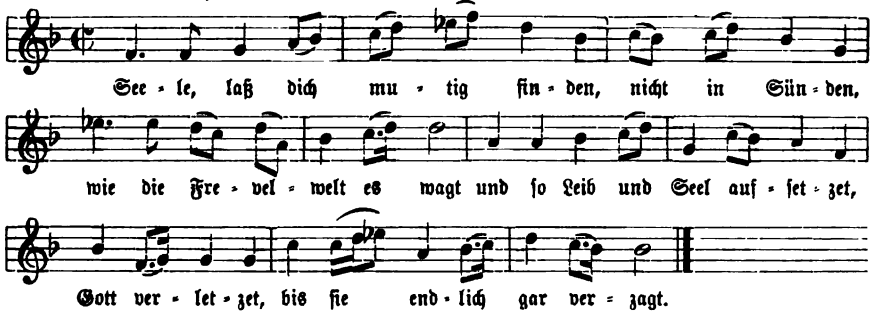
Seele, du mußt munter werden, Choral. Das treffliche, vor 1699 verfaßte Morgenlied des Freiherrn v. Canitz erschien zuerst im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 795. S. 1149—1151 und war hier auf die „Melodie Hüter, wird die Nacht der Sünden (S. 944 des Iten Teils), oder: Wo ist meine Sonne blieben“ (S. 979 des Iten Teils) verwiesen; nach der

[1]) Nicht einmal das sonst so genau an Freylinghausen sich anschließende Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 558. S. 561 hat diese Melodie berücksichtigt, sondern die bei Freylinghausen 1710. S. 35 und 1741. Nr. 1102. S. 737 erschienene Weise „Ruhe ist das beste Gut“ auf unser Lied übertragen. Nur Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 707. S. 322 hat sie nochmals drucken lassen.

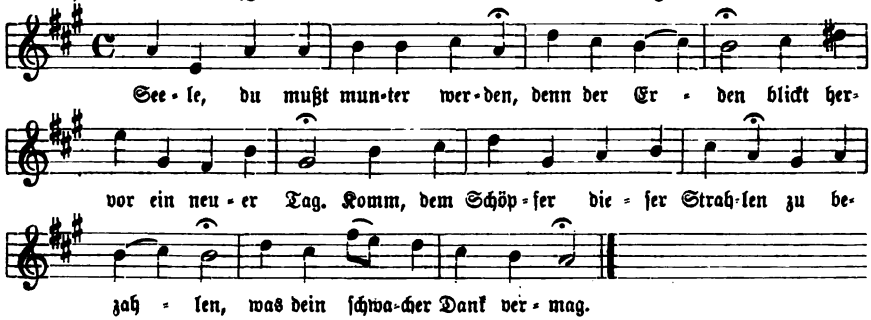
[2]) Man findet sie jetzt zusammengestellt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7072. 7073. 7074. 7075. S. 279.

Digitized by Google

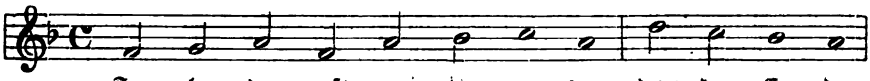
ersten dieser Weisen wird es seitdem auch gewöhnlich gesungen. Von den 5 oder 6 eigenen Melodien, die unser Lied in der Folge erhalten hat, vermochte keine weitere Verbreitung und kirchliche Geltung zu erlangen. 1. Zunächst findet sich in dem G.-B. von Kyburtz 1723. S. 118 eine Melodie auf dasselbe übertragen, welche Georg Kaspar Wecker (vgl. den Art.) im „Poet. Andachtsklang". Nürnb. 1691. S. 64 zu dem Liede „Seele, laß dich mutig finden" gesungen hatte und welche zu diesem Lied auch noch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 871 (Anhang) vorkommt.[1]) Sie heißt:



2. Eine eigene Melodie von Johann Gottfried Schicht steht mit „S." bezeichnet in dessen Ch.-B. 1819. II. Nr. 615. S. 280. 281 und ist von Karow „460 Choralmelodien". Dorpat 1848 und Stiehl, Ch.-B. für die evang. Kirche in Rußland. 1857 aufgenommen worden. Sie lautet im Original:

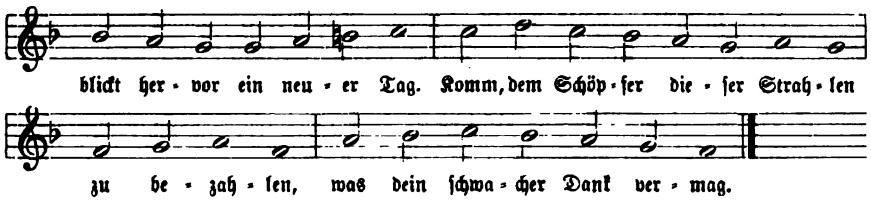


3. Die folgende zweite eigene Melodie für unser Lied hat Dr. Friedrich Filitz erfunden und in seinem Ch.-B. zum Bunsenschen G.-B. (1847). Nr. 178. S. 112 in dieser Form mitgeteilt:



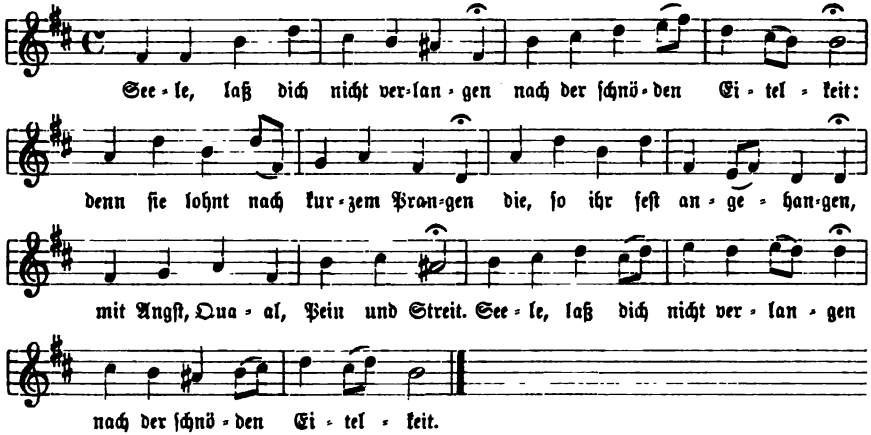
[1]) Zahn, Melodien II. Nr. 3541. S. 431 bringt sie im Original, dann aber aus Versehen unter II. Nr. 3552. S. 434 nochmals als eigene Weise zu unserm Liede und als von Kyburtz, dem er die Übertragung entnommen hat, erfunden

Digitized by Google



Sie fand bis jetzt Aufnahme im Ch.-B. von Lohmeyer. Bielefeld 1861, bei Flügel, Melodienbuch zum Bollhagenschen G.-B. 1863 (zu „Unter Lilien jener Freuden") und bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. II. Nr. 1127. S. 868.[1]).

Seele, laß dich nicht verlangen, Choral. Dieses Lied von Dr. Chr. Max Spener, dem vierten Sohne Phil. Jak. Speners, erschien zuerst gedruckt in des letzteren „Geistreichen Gesängen". Halle 1710. S. 17. Bei seiner Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 384. S. 551. 552 (Gej.Ausg. 1741. Nr. 821. S. 545) erhielt es die folgende eigene Melodie:



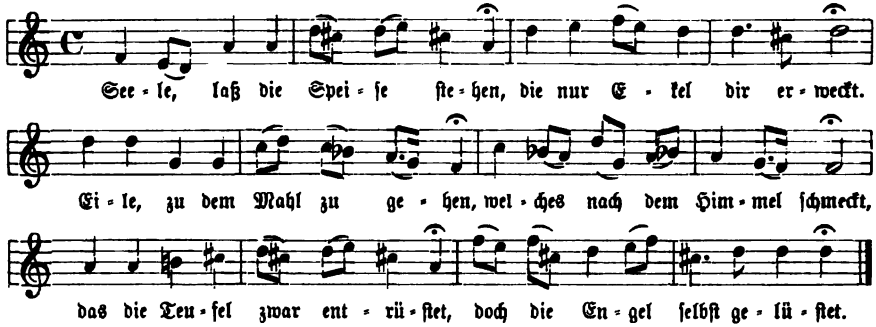
Dieselbe wurde fortgepflanzt bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 398 und in den Wernigerodischen „Melodeyen" 1767. S. 268, steht auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. (1872). II. Nr. 1128. S. 869.[2])

[1]) Die weiteren eigenen Melodien unsres Liedes, die aber über ihre Quellen nicht hinaus kamen, sind: 4. von Christoph Rheinek in seinen „Fünfzig und sechs neuen Melodien zu Schelhorns geistlicher Liedersammlung." Memmingen 1780. S. 13. — 5. bei Dr. Joh. Friedr. Wilh. Koch, Ch.-B. für Volksschulen. Magdeb. 1816. Nr. 60. — 6. in Andings Ch.-B. 1868. Nr. 294 mit der Angabe: „Aus dem Rodacher Melodienbuch." — Man findet diese Melodien neu gedruckt bei Zahn, a. a. O. II. Nr. 3553. 3554. 3556. S. 434. 435.

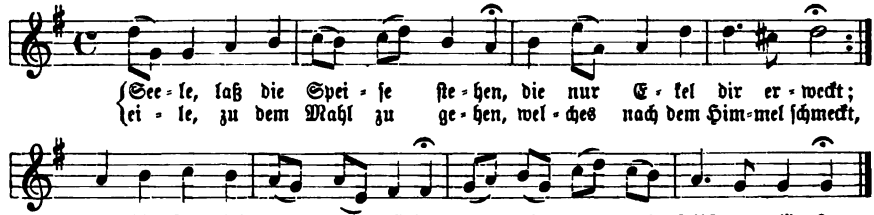
[2]) Aus Versehen kommt sie in diesem Ch.-B. II. Nr. 500. S. 463 nochmals als dem Liede „Ach, wie macht die Angst der Sünden" zugehörend vor und ist hier als ihre Quelle ein „handschr. Ch.-B. aus Stroppau 1781" genannt. — Eine zweite Melodie für unser Lied hat Johann Ludwig Steiner gesungen und in seinem „Neuen G.-B. Zürich

Digitized by Google

Seele, laß die Speise stehen, Choral. Für dies Abendmahlslied Christoph Wegleiters brachte das Dretzelsche Ch.-B. 1731. S. 330—332 vier eigene Melodien ohne irgend welche Andeutung über deren Herkunft. In Wirklichkeit sind es aber nur drei selbständige Weisen, da zwei unter ihnen im Verhältnis bloßer Varianten zu einander stehen. Von der ersten dieser Melodien (das. S. 330) bezeugt Dretzel im Register seines Buchs, daß sie zu seiner Zeit in „Nürnberg" bräuchlich gewesen sei, und Zahn hat sie auch noch in jüngeren bayerischen Manuskript-Choralbüchern des vorigen Jahrhunderts gefunden. Diese Weise lautet:



— Die zweite Melodie — eben die, welche bei Dretzel S. 331 in zwei Varianten, G-dur und Es-dur steht — ist folgende:



Sie ist nicht nur im vorigen Jahrhundert bei Balth. Schmid „Nürnbergische alte und neue Kirchenlieder . . . nach ihren gewöhnlichen Melodien" ꝛc. 1748 und 1773 noch weiter gedruckt, sondern auch in der Gegenwart wieder ans Licht gezogen worden, bei Layriz, Kern III. Nr. 553. S. 108. 109 und im Hermannsburger Ch.-B. von 1876.[1])

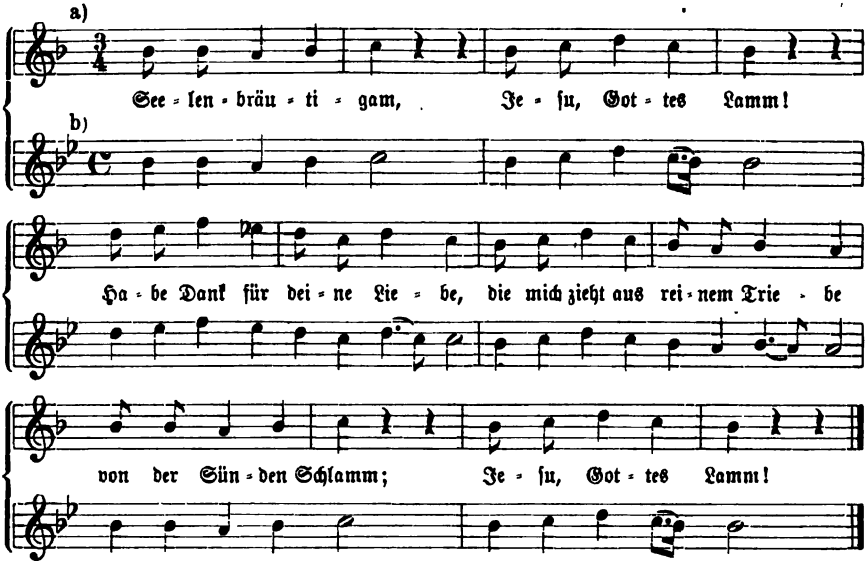
Seelenbräutigam, Jesu, Gottes Lamm, Choral. Wenn das Zeugnis des Hymnologen Wetzel und die auf demselben beruhende allgemeine Annahme richtig sind, so ist der Kapellmeister Adam Drese (vgl. den Art.) zu Arnstadt der

1735. Nr. CXLII. S. 460—462 mitgeteilt; sie ist aber nicht weiter bekannt geworden. Vgl. auch Zahn, Melodien III. Nr. 4910. 4911. S. 229.

[1]) Die weitere Melodie bei Dretzel S. 332 ist nicht in Gebrauch gekommen. — Vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 3768—3771. S. 495. 496.

Digitized by Google

Verfasser des vorliegenden Liedes[1]) und der Sänger seiner bekannten und allgemein kirchlichen Melodie gewesen. Wetzel bezeugt nämlich: „Seine (Dreses) Lieder, wozu er nicht nur die Melodie, sondern auch, wie ich sichere Nachricht habe, den Text selbst verfertiget, sind bey (pietistischen) Zusammenkünften frommer Seelen in seinem Hause gesungen worden, ehe sie noch würcklich zum Druck kommen."[2]) Unser Lied erschien erstmals gedruckt in dem G.-B. Halle bei Schütze 1697. S. 147 und dann mit der Melodie zusammen im Darmst. G.-B. 1698. S. 134. Von da kam die Weise in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 197. S. 283 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 435. S. 276), aber bereits in ausgeglichener, ihre „sinnlich spielende" Art mildernder Form. Sie lautet a) im Original, b) in der Freylinghausenschen Zeichnung:



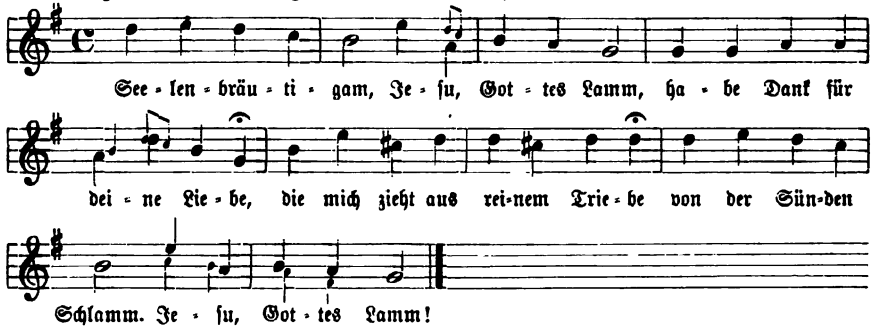
Im ausgeglichenen vierteiligen Rhythmus brachten sie die Choralbücher des 18. Jahrhunderts, wie Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 469, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 237, Wernigerödisches G.-B. 1738. Nr. 373. S. 367, Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 97. Ausg. 1777. Nr. 83, Brüder-Ch.-B. 1784. Art 68. S. 51 (1820.

[1]) Mit unsrem Liede darf nicht das Zinzendorfsche „Seelenbräutigam, o du Gottes-lamm" verwechselt werden. Aus diesem, das von 1721 stammt, ist im Brüder-G.-B. von 1778. Nr. 208 das bekannte „Jesu, geh voran" gebildet worden. Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 277. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 373. II. S. 244.

[2]) Vgl. Wetzel, Analecta hymnica. I. 4tes Stück. S. 28 ff. — Der jüngere Olearius zu Arnstadt, von dem Wetzel einen für Drese sehr ungünstig lautenden Brief anführt, wollte übrigens diesem nicht die Verfasserschaft seiner Lieder bestreiten, sondern er wollte ihn von seinem orthodoxen Standpunkt aus nur nicht als Dichter von rein evangelischen Liedern anerkennen. Vgl. Spitta, Bach I. S. 164.

Digitized by Google

S. 70. 71), Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 144. S. 173 u. a., und so ist sie auch allgemein kirchlich geworden. Erst einige neuere Choralbücher, wie z. B. Layriz, Kern I. Nr. 110. S. 69, Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 152. S. 93, Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 282. S. 101, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 350. S. 168, Fromm und Stange, Ch.-B. für Schleswig-Holstein. 1888. Nr. 111. S. 137 u. a. glaubten auf die ursprüngliche Form zurückgehen zu sollen. — Von drei weiteren eigenen Melodien unsres Liedes ist noch eine anzuführen, die in Mitteldeutschland bekannt geworden und teilweise in kirchlichen Gebrauch gekommen ist. Sie erschien bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 237 als zweite unter dreien und ist vielleicht von König erfunden. Es ist folgende (mit Andeutung neuerer Änderungen in kleinen Noten):



und sie findet sich z. B. bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 122. S. 55; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 114. S. 40; Hentschel, Ch.-B. 1859. Nr. 159 S. 95 u. s. w., auch bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 272. S. 327 und Zionsharfe 1855. I. Nr. 633. S. 291.[1])

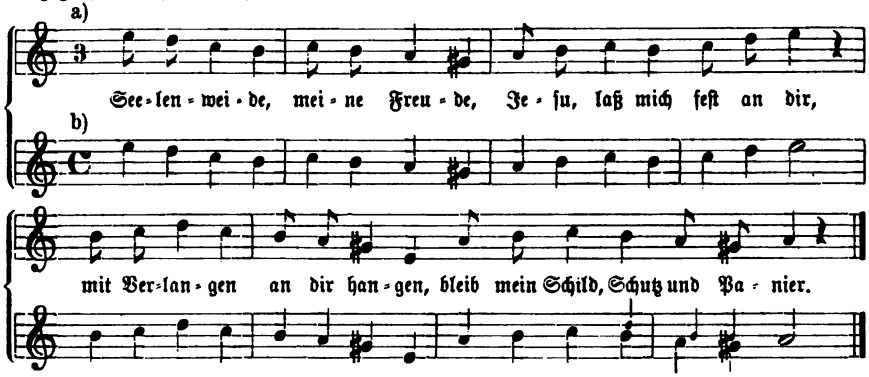
Seelenweide, meine Freude, Choral, der gleich dem vorigen und auf Wetzels Zeugnis gestützt nach seinem Text und seiner ersten eigenen Melodie Adam Drese als Autor zugeschrieben wird. Und wenn Dreses Autorschaft bei „Seelenbräutigam" als sicher angenommen wird, so wird sie auch beim vorliegenden Liede, das ja seiner ganzen Haltung nach mit jenem übereinkommt, kaum zweifelhaft sein können.[2]) Auch unser Lied erschien zuerst gedruckt in dem G.-B. Halle bei

[1]) Zwei weitere Melodien, die keinen Eingang erlangt haben, sind: 3. bei, vielleicht von Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 378. S. 221. 222. König 1738. S. 237 (dritte Weise). 4. von Johann Christoph Schmügel (vgl. den Art.) bei Catenhusen, Ch.-B. 1852. Nr. 175b. — Man findet sie neu abgedruckt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3256. 3258. S. 353.

[2]) Bei Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied. I. Nr. 121. 122. S. 382. 383 findet sich übrigens eine Melodie: „Dulcis Jesu, dulce nomen" — „Süßer Jesu, süßer Nahm", die dort aus einem 1631 zu Mainz gedruckten kath. G.-B. der Diöcese Speier nachgewiesen ist und mit der unsrigen die erste und drei Noten der zweiten Zeile gemein hat, auch sonst noch in manchen Wendungen an sie erinnert. — Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 460. S. 314 und Melodien I. Nr. 1285. S. 339 erwähnt Dreses Namen nicht.

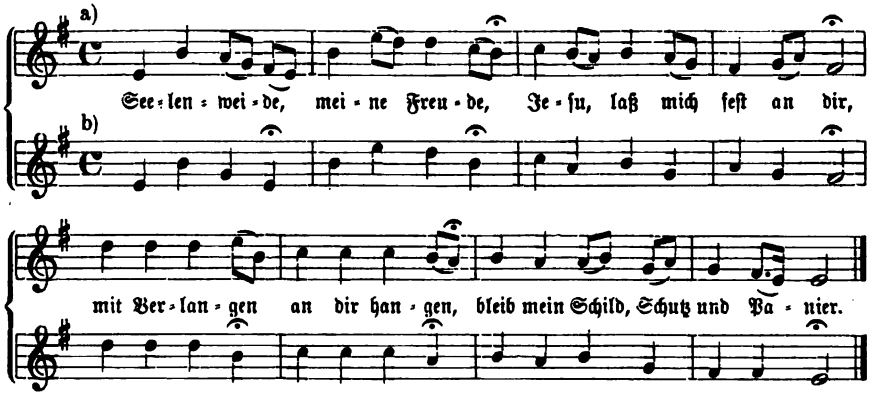
Digitized by Google

Schütz 1697. S. 150, und dann mit der ersten eigenen Melodie im Darmst. G.-B. 1698. S. 136, an beiden Orten dem Liede „Seelenbräutigam" unmittelbar folgend. Es fand samt der Melodie zunächst Aufnahme im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 436. S. 680; in seiner 4ten Ausg. von 1708 brachte jedoch dieses Gesangbuch an Stelle unsrer Weise eine neue, die weiterhin zu verzeichnen sein wird, und kam erst von der 11ten Ausg. 1719 an wieder auf die erste Melodie zurück, die es nun in ausgeglichenem, vierteiligem Rhythmus restituierte (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1068. S. 711). So kam diese Melodie in den Kirchengesang und hat sich in demselben erhalten. Wir geben sie unter a) in der originalen, unter b) in der ausgeglichenen Zeichnungsform:

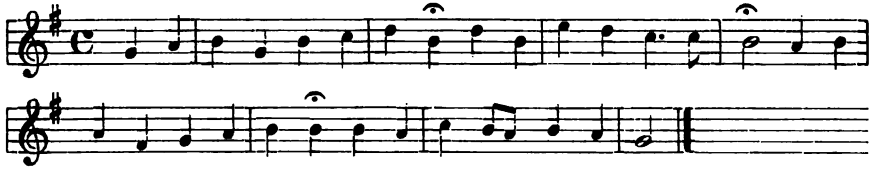


In der ausgeglichenen Form, sowie in der durch die kleinen Noten angedeuteten Variierung der Schlußzeile und öfters auf „Gott wills machen, daß die Sachen" übertragen, wurde die Weise fortgepflanzt bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 340; im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 16d. S. 11 (1820. S. 16); bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 75. S. 77; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 884. S. 391; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 283. S. 101; Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 351. S. 169; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 437. S. 402 (zu „O der alles hätt' verloren"); Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 231. S. 189; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1130. S. 870 u. s. w. In Ost- und Westpreußen ist sie auch in Dur gebräuchlich und erscheint so bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 110. S. 79, bei Sämann, Ch.-B. 1858 und im dortigen neuen G.-B. 1887. Nr. 350. S. 329. 330. — Die zweite eigene Melodie unsres Liedes erschien in der 4ten Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s I. 1708. Nr. 436. S. 680, wurde aber hier nur bis zur 10ten Ausg. 1716 fortgeführt, dann von der 11ten Ausg. 1719 an fallen gelassen. Sie heißt im Original (a), sowie in der choralmäßig vereinfachten Form (b), die sie bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 346 erhalten hat und in der sie jetzt meist zum Liede „Gott wills machen, daß die Sachen" noch im Gebrauch ist:

Digitized by Google



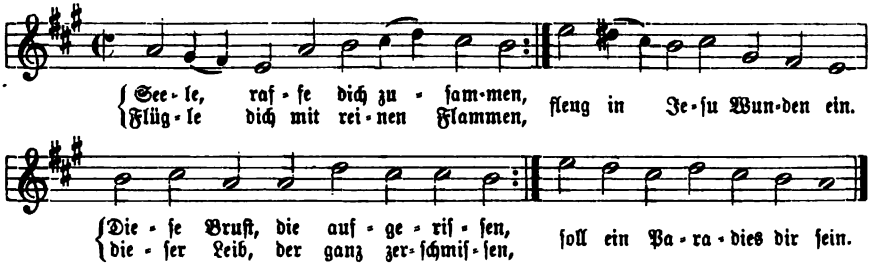
Sie steht z. B. bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 74. S. 76; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 521. S. 234; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 106; Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 98. S. 67; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 97. S. 78; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 142. S. 128; im Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 61. S. 17; bei Schäffer, Bierst. Ch.-B. 1880. Nr. 56. S. 60; im G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 398. S. 380. 381 u. s. w. — Eine dritte eigene Melodie stammt aus Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 346 („Andere Melodie"), wo sie lautet:



Sie ist vielleicht von König selbst gesungen, hat aber in dieser Gestalt und mit unsrem Liede verbunden nur wenig Eingang gefunden — z. B. bei Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 44. S. 14; Punschel, Ch.-B. 1839; Anding, Ch.-B. 1868; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. II. Nr. 1131. S. 870 —; dagegen hat sie dadurch kirchliche Bedeutung erlangt, daß aus ihr vermutlich die Weise von „Ringe recht, wenn Gottes Gnade" (vgl. den Art.) gebildet worden ist. Auch zu der in Württemberg, Baden und der Schweiz im Kirchengebrauch stehenden Melodie „Sieh, hier bin ich, Ehrenkönig" (vgl. den Art.) hat sie offenbar nahe Beziehungen.

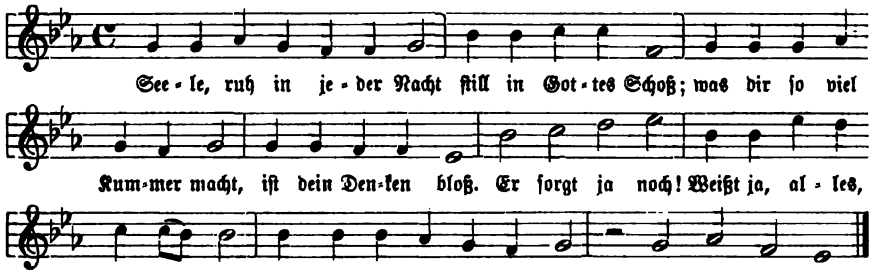
Seele, raffe dich zusammen, Choral. Dieses der Schlesischen Provinzialkirche eigene Passionslied ist nach dem Zeugnis des Burgschen G.-Bs. 1761. Nr. 543. S. 323 von Benjamin Gerlach († 1617?) und hatte in Schlesien auch eine eigene Melodie, auf welche das genannte Gesangbuch hinweist. Diese von Balthasar Reimann (vgl. den Art.) erfundene Weise steht in dessen Ch.-B. von 1747. Nr. 67 und heißt:

Digitized by Google



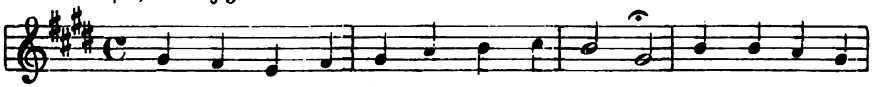
Sie iſt bei Jakob und Richter, Ch.-B. (1872). II. Nr. 1129. S. 869 wieder abgedruckt. Vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 3870. S. 528.

Seele, ruh in jeder Nacht, Choral. Das Lied, eine „Aufmunterung gegen die finſtern Sorgen" von Johann Gottfried Schöner, hat das Versmaß von „Seele, was iſt Schönres wohl" oder „Ruhe iſt das beſte Gut", kann alſo nach einer der Weiſen dieſer Lieder geſungen werden. Eine eigene Melodie für dasſelbe hat Layriz, Geiſtliche Melodien II. 1850. Nr. 187 und Kern II. Nr. 315. S. 104 gebracht, für welche er in ſeinem „Quellennachweis" S. VII Luiſe Reichardt (vgl. den Art.) als Erfinderin nennt. Zugleich bemerkt er, daß dieſe Melodie in ſeinem Werk erſtmals gedruckt erſcheine. Sie heißt bei Layriz:.

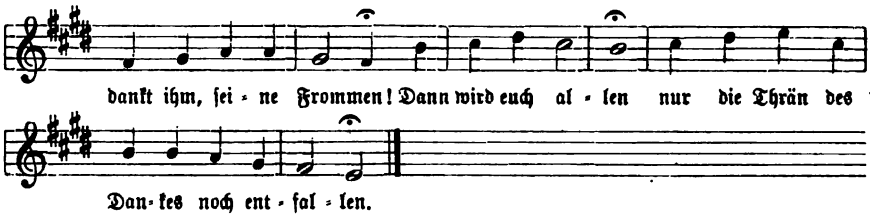


und wurde bis jetzt noch bei Zahn, Pſalter und Harfe 1886. Nr. 471 S. 323 aufgenommen.

Segnend ſchied er, ſegnend wird er kommen, Choral. Zu dieſem Himmelfahrtslied des Koburgiſchen Hofpredigers Joh. Georg Pfranger (1745 bis 1790), das in den Geſangbüchern der rationaliſtiſchen Zeit einige Verbreitung erlangte, hat Dr. Friedrich Kniewel (vgl. den Art.) 1841 eine eigene Melodie geſungen, welche in Markulls Ch.-B. („Choral-Melodien zum G.-B. für den evang. Gottesdienſt"). Danzig 1845. Nr. 119. S. 100 lautet:



Digitized by Google



Sie war in der Ausg. des Markullschen Choralbuchs von 1865, sowie bei Ritter, Ch.-B. für Preußen 1856. Nr. 232 fortgepflanzt; das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887 hat sie samt dem Liede beseitigt.[1])

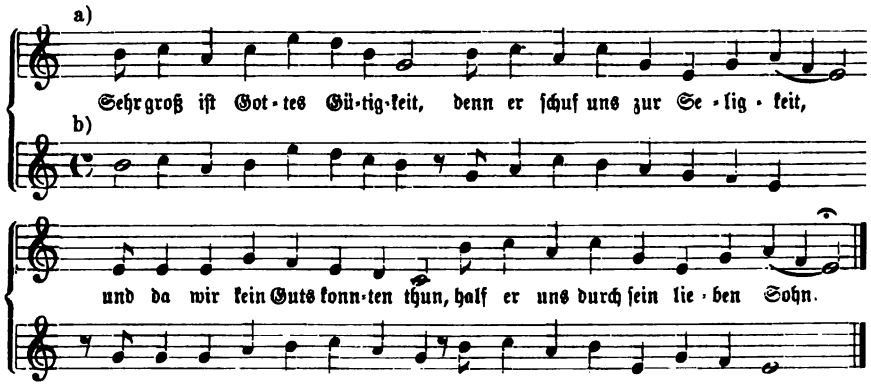
Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, Kantate für den dritten Christfeiertag („Feria III Nativit. Christi. 1. Joan. 3. V. 1") von Seb. Bach. Das Werk gehört „jedenfalls der ersten Leipziger Zeit" und „wahrscheinlich" Weihnachten 1723 an; es verwendet an drei verschiedenen Stellen drei verschiedene Choralmelodien: „Gelobet seist du, Jesu Christ" mit der 7. Strophe („Das hat er alles uns gethan") dieses Liedes, dann „Was frag ich nach der Welt", und als Schlußchoral „Jesu, meine Freude" mit der 5. Strophe („Gute Nacht, o Wesen"). Vgl. Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XVI. Nr. 64, die Choralsätze bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 40. 41. S. 25. II. Nr. 277. S. 86. I. Nr. 69. S. 44; Kl.-A. Edition Peters Nr. 1652, und Spitta, Bach II. S. 214. 215.

Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem, Kantate von Seb. Bach auf den Sonntag Estomihi 1729 oder 1730, da man ihr „in allen Teilen die Nachbarschaft der Matthäuspassion" anmerkt und sie „ganz und gar erfüllt ist von der in jener waltenden Empfindung." Vgl. Spitta, Bach II. S. 273. Den Beschluß der „nicht umfangreichen, aber köstlichen und den vollen Bachschen Genius offenbarenden Komposition" macht der Choral „Jesu Kreuz, Leiden und Pein" zur 33. Strophe (Jesu, deine Passion"), der bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 245. S. 68 mitgeteilt ist. Die ganze Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXXII (16. Bd. der Kirchenkantaten). Nr. 159.

Sehr groß ist Gottes Gütigkeit, Choral. Michael Weisses Lied „Von allen Gottseligen, Martyrern und Bekennern Jesu Christi" erschien in dem von ihm herausgegebenen ersten Gesangbüchlein der Böhm. Brüder 1531. Bl. NIIIb und IIIIa mit seiner eigenen Melodie, die in einer Umbildung des Val. Babstschen G.-B.s 1545. II. Nr. XXXIII in den deutschen Kirchengesang kam. Sie heißt im Original (a) und in der Fassung bei Babst (b):

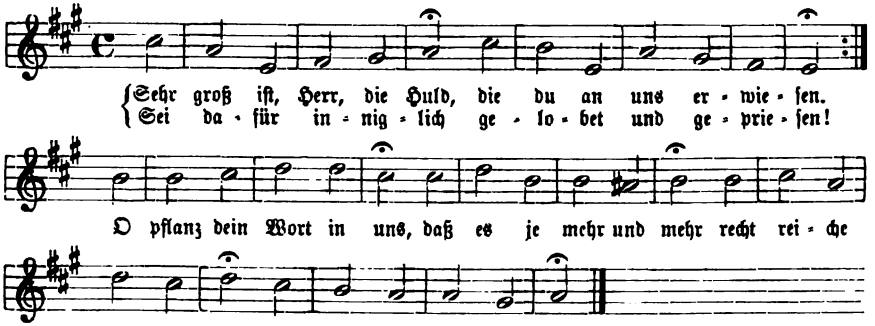
[1]) Einer veränderten Fassung des Liedes paßte unsre Melodie Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 249. S. 112 an. Zu eben dieser Fassung verzeichnet Zahn, Melodien I. Nr. 1431. S. 374 noch eine weitere eigene Weise von W. G. Fr. Günther 1822, die in dessen Ch.-B. Wernigerode 1831. Nr. 168 gedruckt worden ist.

Digitized by Google



Aus dem maßgebenden Babſtſchen Geſangbuch kam die Weiſe in zahlreiche Geſangbücher des 16. Jahrhunderts, welche Zahn, Melodien I. Nr. 341. S. 96 verzeichnet hat; im 17. Jahrhundert aber verklang ſie, und erſt v. Tucher, Schatz II. Nr. 93. S. 42 hat ſie wieder hervorgezogen.[1])

Sehr groß iſt, Herr, die Huld, Choral. In Joh. Gottfried Vierlings Ch.-B. (Schmalkalden, Kaſſel) 1789. Nr. 131. S. 72 erſchien zu dieſem ſonſt nicht bekannten Lied des älteren Schmalkaldiſchen Geſangbuchs die folgende eigene Melodie:



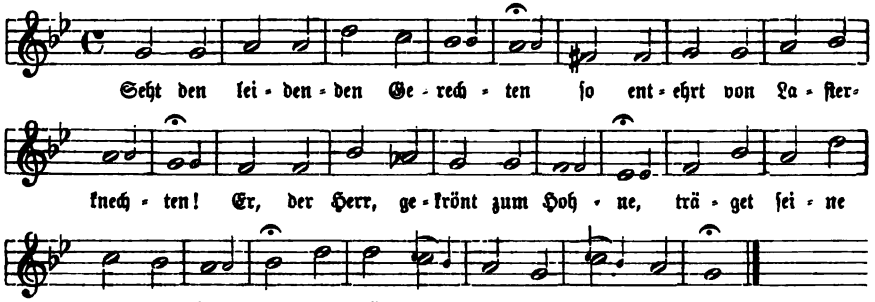
Sie iſt in den Heſſiſchen Choralbüchern von Wiegand 1844. Nr. 181. S. 143 und Volckmar 1865 fortgepflanzt worden, und wie Wiegand (a. a. O. S. 212) bemerkt: „wahrſcheinlich von Vierling“ erfunden. In dem Württ. Ch.-B. von Keßler 1792 fand ſie Zahn, Melodien III. Nr. 5196. S. 327 auf das Lied „Herr, ohne Glauben kann“ von Peter Buſch 1737 übertragen.

---

[1]) In Melch. Vulpius' G.-B. 1609. S. 238 ſteht eine Mel. „Sei Lob und Preis und Herrlichkeit“, die in ihrer erſten Zeile mit der vorliegenden nahezu übereinkommt. Vgl. Zahn, a. a. O. I. Nr. 454. S. 132. — Unſer Lied iſt neu gedruckt bei Mützell, Geiſtl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 112. S. 168. 169 und Wackernagel, Deutſches Kirchenlied. III. Nr. 407.

Digitized by Google

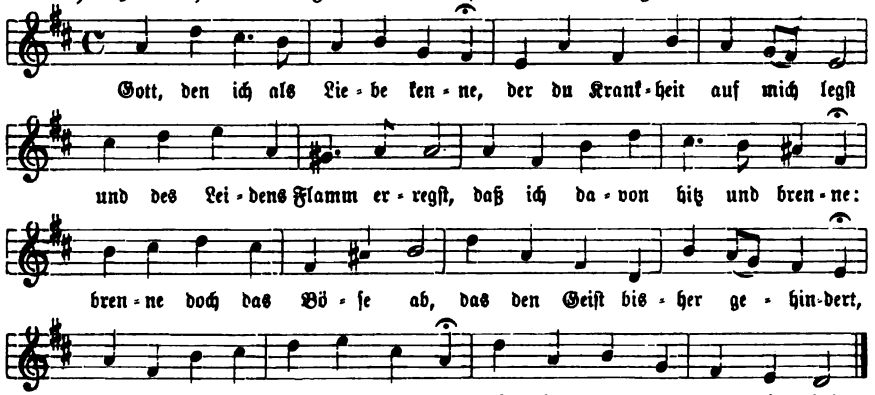
Seht den leidenden Gerechten, Choral. Zu dieſem Liede Chriſt. Friedr. Neanders brachte das Heſſiſche Ch.-B. von Johann Becker 1771. Nr. 146 die nachfolgende eigene Melodie, die bei Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 182. S. 144 lautet (die Originalzeichnung Beckers deuten die kleinen Noten an):



Sie ſteht auch in den andern heſſiſchen Choralbüchern von Grosheim 1819 und Volckmar 1865, und Wiegand S. 212 ſchreibt ſie Becker als Erfinder zu. — Eine zweite Melodie von Joh. Gottfried Schicht in ſeinem Ch.-B. 1819. III. Nr. 1145. S. 491 iſt nicht bekannt geworden.[1])

Seht heut an, wie der Meſſias, Choral. Vgl. den Art. „Vexilla regis prodeunt."

Seht, wie Gott durch große Freude, Choral. Dieſes ſonſt wenig bekannte Weihnachtslied erſchien bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 28 mit einer eigenen Melodie, die vielleicht von König ſelbſt herrührt. Das Basler G.-B. 1854. Nr. 359. S. 386—388 hat dieſelbe herübergenommen, jedoch nicht mit ihrem Originaltext, ſondern auf das Lied „Gott, den ich als Liebe kenne" von Chr. Fr. Richter übertragen. Die Weiſe lautet im Original:



[1]) Man findet ſie abgedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1986. S. 535.

Digitized by Google

Seidel, Friedrich Ludwig, Kapellmeister in Berlin, war am 1. Juni 1765 zu Treuenbrietzen in der Altmark als Sohn eines Schusters geboren, und erhielt daselbst gemeinschaftlich mit seinem Landsmann und Altersgenossen Fr. Heinr. Himmel den ersten Unterricht im Klavier- und Orgelspiel von dem Organisten Claus. Ein in Berlin lebender Bruder wußte den Kapellmeister Reichardt für den musikalisch begabten Knaben zu interessieren. So kam dieser 1776 nach Berlin, wo ihm Reichardt zunächst den Unterricht des Konzertmeisters Benda verschaffte. 1785 nahm ihn Reichardt mit nach Paris und London, wo Seidel die Opern Glucks und die Oratorien Händels kennen lernte. Nach Berlin zurückgekehrt, beschäftigte er sich als Musiklehrer und machte daneben noch weitere Studien unter Kirnbergers bewährter Leitung. 1792 erhielt er die Stelle des Organisten an der Marienkirche und trat als eines der ersten Mitglieder in die Singakademie ein, der er bis an seinen Tod angehörte und für die er zahlreiche Kompositionen schrieb. Nachdem sich Seidel durch Lieder und einzelne theatralische Musikwerke bekannt gemacht hatte, wurde er 1801 B. A. Webers Gehülfe am Nationaltheater, 1808 Musikdirektor der königlichen Kapelle und 1822 Kapellmeister. 1830 trat er in den Ruhestand und starb dann zu Charlottenburg am 5. Mai 1831. — Außer vielen Liedern, mehreren Oratorien, 7 Opern, Schauspiel-Musiken, Balleten u. s. w.[1]) hat Seidel auch zahlreiche geistliche Musikwerke geschrieben, meist als Konzertmusik für die Singakademie, in deren Bibliothek dieselben im Manuskript aufbewahrt werden. Gedruckt wurden folgende Stücke von ihm bei

Sander, Heilige Cäcilia 1818: I. Nr. 73. S. 70 „Von Dankbarkeit durchdrungen", ein Morgengesang in Liedform; I. Nr. 77. S. 76 bis 78 „In tiefer, heilger Stille". Motette; II. Nr. 15. S. 36 „Saat der Vollendung". Versett zum Begräbnis; II. Nr. 19. S. 46—51: Der 8. Psalm nach Moses Mendelssohns Übersetzung. Motette für Chor- und Solostimmen.

Seidel, Johann Julius, war am 14. Juli 1810 zu Breslau geboren. Er besuchte das dortige Gymnasium bei St. Elisabeth und erhielt frühe auch Musikunterricht. Von 1827 an widmete er sich unter der Leitung der Organisten Neugebauer und Atze mit Vorliebe dem Orgelspiel, und nachdem er mit dem Orgelbauer Müller bekannt geworden war, studierte er in dessen Werkstätte in eingehender Weise den Bau und die Einrichtung der Orgel. 1837 wurde er als Nachfolger seines Lehrers Atze Organist an St. Christophori zu Breslau, starb aber schon am 13. Februar 1856 im Alter von 45 Jahren. Kompositionen von ihm sind, außer einem Präludium für Orgel, das in einer der Körnerschen Sammlungen gedruckt ist, nicht bekannt geworden; dagegen schrieb er mit tüchtiger Sachkenntnis das Werk:

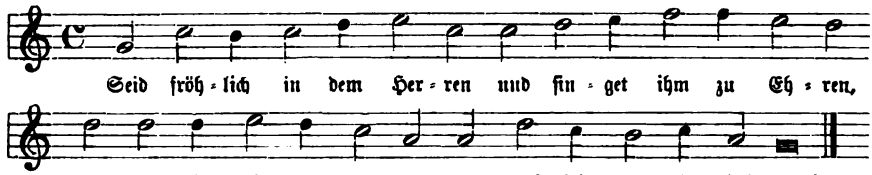
---

[1]) Die sämtlichen Werke Seidels hat v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 542 bis 544 in extenso verzeichnet.

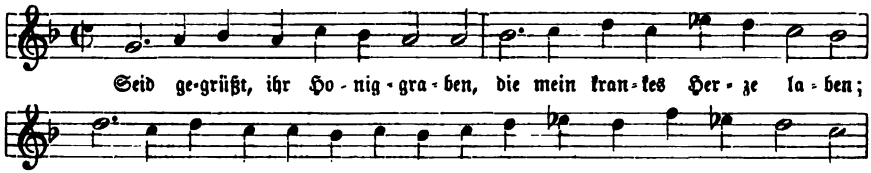
Digitized by Google

Die Orgel und ihr Bau. Mit Notenbeispielen und neun Figurentafeln. Breslau 1843. F. E. C. Leuckart. 2. Ausg. 1844. VI und 210 S. gr. 8°. 3. gänzlich umgearbeitete Aufl. von C. Kuntze (vgl. den Art.). Leipz., Leuckart 1875. VIII u. 180 S. 8°. 4. verbesserte und sehr vermehrte Aufl. von Bernhard Kothe. Leipzig, 1887. Leuckart. VIII u. 349 S. gr. 8°.[1])

Seid fröhlich in dem Herren, Choral. Mit diesem Liede Ludwig Helmbolds erschien in dessen „Geistlichen Liedern". Mühlhausen 1575. Nr. 47 ein vierstimmiger Tonsatz, aus welchem später Michael Prätorius, Musae Sioniae. 1609. VI. Nr. CXXXI den Tenor entnahm und ihn als Oberstimme eines Choralsatzes benutzte. Dieser Satz des Prätorius ist bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 25. S. 10. 11 neu gedruckt worden und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 437. S. 199 hat die Melodie desselben, also den Tenor bei Helmbold, in ausgeglichener Form zu einem weiteren Choralsatz verwendet. Im Original heißt der fragliche Tenor, der also jetzt zur Melodie geworden ist, so:



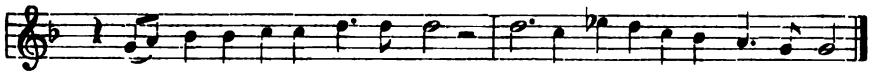
Seid gegrüßt, ihr Honiggraben, Choral. Diesem Liede des Angelus Silesius gab Georg Joseph in der „Heiligen Seelenlust" 1657. IIte Buch. Nr. 46 eine eigene Weise bei, die er „nach eines Lateinischen Melodey" gebildet hatte. Sie heißt im Original:



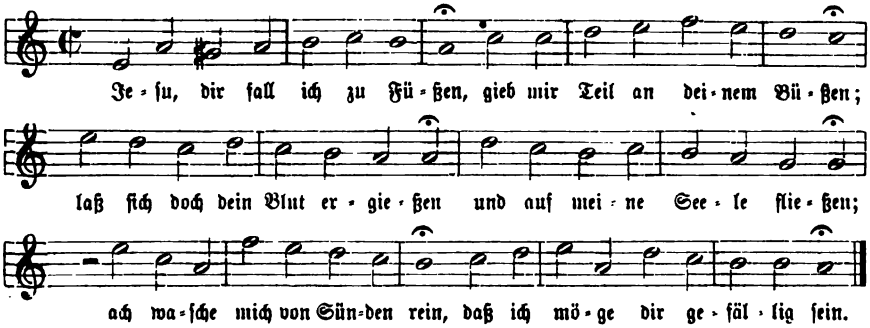
[1]) Noch werden zwei ältere evangelische Kirchenmusiker des Namens Seidel genannt: 1. Samuel Seidel, der als „Glashüttensium Cantor" herausgab: „Suspiria musicalia etc." 1650, und „Corona Gloria" 1657; beide Werke, deren ausführliche Titel bei Becker, Die Tonwerke ꝛc. 1855. S. 71 und 135 nachgesehen werden können, sind zu Freiberg in Meißen gedruckt worden. — 2. Martin Seidel, „war Kantor an der Domschule zu Naumburg, wahrscheinlich gegen das Ende des 17. Jahrhunderts." Von ihm scheint jedoch nur noch ein Gelegenheitsgesang bekannt zu sein. Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 562. Gerber, Neues Lex. IV. S. 179.

[2]) Bei Zahn, Melodien I. Nr. 160. S. 44 findet man den vollständigen Satz aus Helmbold; auch ist dort unter Nr. 161 noch eine zweite Weise für unser Lied aus dem Erfurter G.-B. von Stenger 1663. S. 380 mitgeteilt, die aber keinen Eingang gefunden hat.

Digitized by Google



und ist zwar nicht in den Gemeindegesang der deutschen evangelischen Kirche übergegangen, aber in dem der Brüdergemeinde erhalten geblieben. Im Brüder-Gesangbuch von 1778 wurde aus einzelnen Strophen des originalen Liedes ein solches gebildet, das mit der dritten Strophe: „Es ist zwar sonst nichts als Sünde" beginnt, und mit ihm steht auch unsere Melodie im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 358a. S. 219 (Ausg. von 1820. S. 331). — Eine zweite Melodie für das Lied des Angelus Silesius erfand Nikolaus Hasse und gab sie demselben in Heinr. Müllers „Geistl. Seelenmusik" 1659. S. 57 bei. Sie wurde auch in den späteren Auflagen dieses Buches, sowie in den letzten Ausgaben der Frankf. Praxis piet. melica von 1693 und 1700 fortgepflanzt, kirchliche Geltung aber hat sie nicht erlangt. — Gänzlich unbeachtet blieb die dritte Melodie, welche König, Harm. Liederschatz 1738. S. 69 brachte und die er vielleicht selbst gesungen hat.[1]) Für das Lied „Es ist zwar sonst nichts als Sünde" erschien im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 358b. S. 219 (1820. S. 232) noch eine weitere, vierte Weise, die dort mit dem * der „ganz neuen Melodien" bezeichnet, also wohl von Christian Gregor erfunden ist. Sie heißt:



Seiffert, Karl Theodor, war am 16. November 1805 zu Blumerode bei Neumarkt in Schlesien als der Sohn des dortigen Kantors und Lehrers geboren. Selbst zum Lehrer bestimmt, bezog er 1822 das Seminar zu Breslau und ging nach Absolvierung desselben nach Berlin, um im königl. Institut für Kirchenmusik weitere musikalische Studien zu machen. Unter Bernh. Kleins, Zelters, A. W. Bachs und Ed. Grells Leitung erlangte er eine tüchtige musikalische Bildung und that sich namentlich als Orgelspieler hervor. 1829 wurde er Organist am Dom zu Naumburg und machte sich als solcher bald einen Namen. 1842 erhielt er den

[1]) Diese beiden Melodien von Hasse und König findet man abgedruckt bei Zahn, Melodien II. Nr. 4045. 4046. S. 584.

Digitized by Google

Titel eines königl. Musikdirektors, als welcher er dann 1845 an die Landesschule zu Pforta berufen wurde. Dem Musikunterricht an dieser altberühmten Schulanstalt widmete er von da an seine ganze Thätigkeit in erfolgreicher, anerkannt tüchtiger Weise. Er starb am 3. März (nach anderer Angabe 13. März) 1885 im Bad Kösen. Von Seifferts gedruckten Kompositionen (Lieder, Chorgesänge, Motetten in Sammlungen ꝛc.) sind hier anzuführen:

1. Choral: Ein feste Burg mit Veränderungen für Orgel. Op. 3. Schleusingen, Glaser. — 2. Fantasie im Orgelstil über ein Motiv von Beethoven. Op. 10. Hildburghausen, Kesselring. — 3. Charakteristische Vorspiele für Orgel. Ebendas. — 4. Choral: Straf mich nicht in deinem Zorn, mit Variationen für Orgel. Leipz., Leuckart. — 5. Nachspiel in C-moll für Orgel. Erfurt, Körner. — 6. Nachspiel in G-dur für Orgel. Ebendas.

Sei freudig, arme Christenheit, Choral. Johann Stobäus hatte im Jahr 1612 als Epithalamium für einen J. Greiff einen fünfstimmigen Tonsatz zum Text „Es ist gewiß ein große Lieb, die Braut und Bräutgam übet" geschrieben.[1]) Diesen Tonsatz übertrug er dann in seiner Ausgabe der „Preussischen Festlieder" 1642. I. Nr. 4 auf das Lied „Sei freudig, arme Christenheit" von Valentin Thilo,[2]) mit dem er auch noch in der Reinhardschen Ausgabe von 1653 stand. Dagegen brachte das Königsberger G.-B. von 1675 die Melodie dieses Satzes mit dem Liede „Es ist gewiß ein große Gnad",[3]) unter dessen Namen die Weise bis auf die Gegenwart fortgepflanzt wurde. Sie steht bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 733, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 427, dann in allen Choralbüchern der Provinzen Ost- und Westpreußen, z. B. bei Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 156. S. 111; Markull, Ch.-B. 1845. Nr. 62. S. 49,[4]) im G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887. Nr. 523. S. 492. 493 u. s. w., auch in Flügels Melodienbuch für Pommern 1863 und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 670. S. 570. Wir geben die Melodie unter a) in der originalen Gestalt des Stobäus von 1612, und unter b) in der Fassung, in der sie jetzt (1887) in Preußen kirchliche Geltung hat.

---

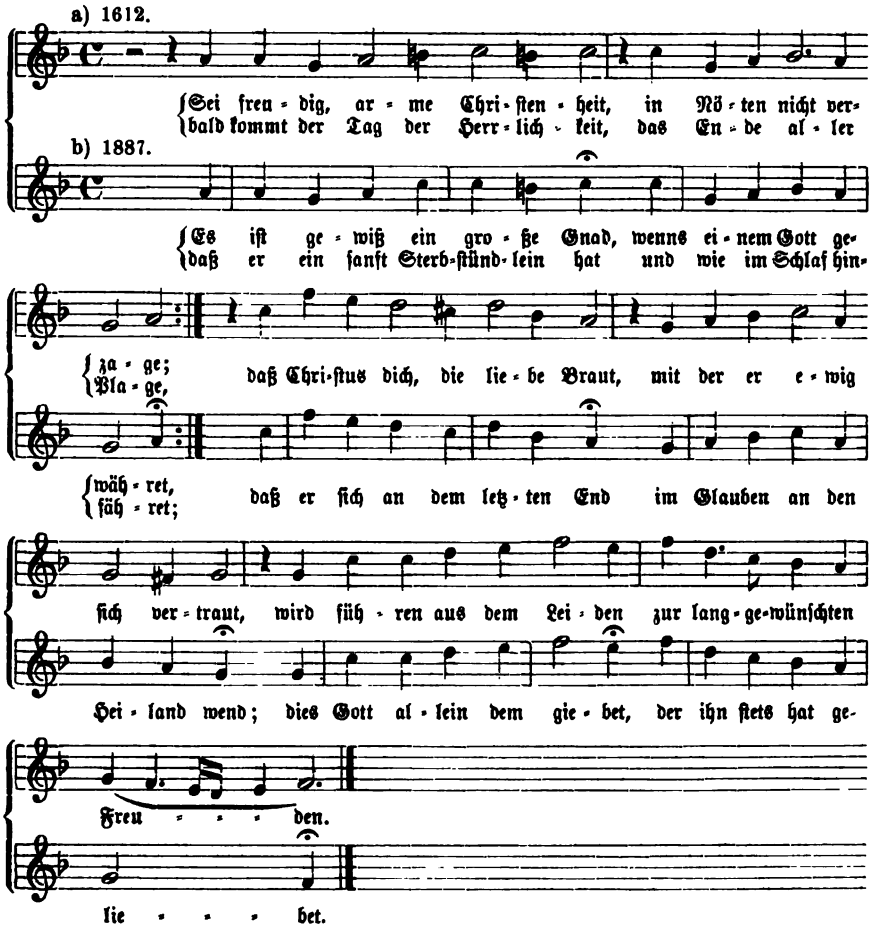
[1]) Vgl. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 83—85.

[2]) Also nicht „Val. Thilo sen.", wie Döring, Choralkunde 1865. S. 87 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 570 irrtümlich meinen, sondern der Komponist selbst hat die Übertragung vorgenommen.

[3]) Dieses Lied ist eine Umdichtung des oben genannten Hochzeitsgesangs, die Stobäus selbst zugeschrieben wird. Vgl. Döring, a. a. O. S. 244. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 257 und das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. S. 493.

[4]) Hier zu „Ermuntre dich, mein schwacher Geist." Jensen hat schon im Ch.-B. 1828. S. 160. Anm. 39 bemerkt: „Diese sehr gelungene Melodie preußischen Ursprungs hat die ihr besonders in der ersten, zweiten und letzten Zeile äußerst ähnliche Melodie „Ermuntre dich ꝛc." in unsrem Vaterland völlig verdrängt."

Digitized by Google



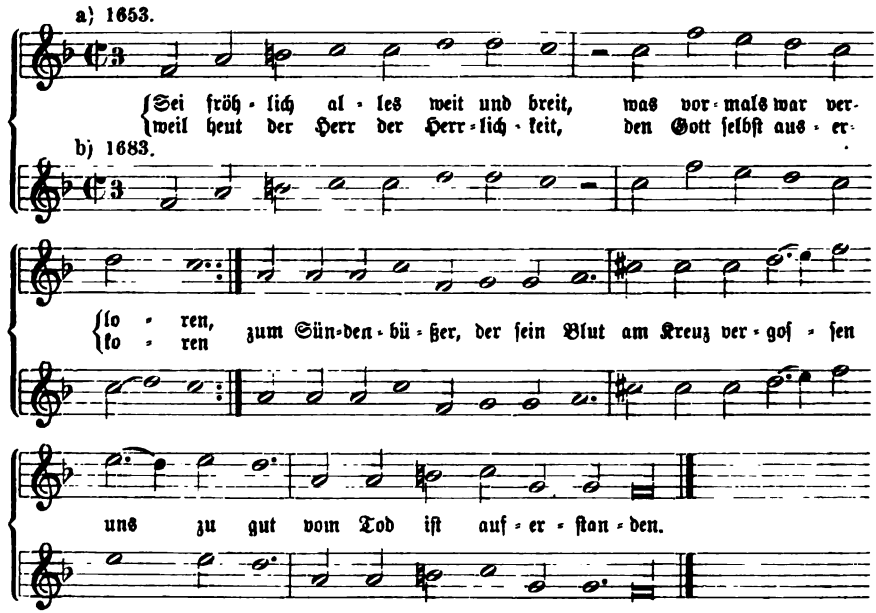
Der Originaltonsatz des Stobäus über unsre Melodie findet sich neu gedruckt in der Teschnerschen Ausgabe der „Preußischen Festlieder" (1858). I. S. 8, und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 605. S. 883—885.

Sei fröhlich alles weit und breit, Choral. Das allgemein verbreitete Osterlied Paulus Gerhardts[1]) über 1 Kor. 15, 55—57 erschien zuerst gedruckt in Joh. Crügers Praxis piet. melica. Berl. 1653. Nr. 164. Ausg. 1656. S. 349 ꝛc. bis 1703, ebenso in der Frankf. Praxis von 1656—1700, z. B. 1670. S. 292. 1680. Nr. 247. S. 309. 310, und bei Sohren, Musik. Vorschmack.

[1]) Es wird zwar in den ältesten Drucken Christian Bartholdi, dem Schüler und Schwager Gerhardts zugeschrieben, aber wohl mit Unrecht, da neben dem innern Zeugnis der ganzen Art des Liedes, besonders noch das äußere Ebelings für Gerhardts Autorschaft spricht. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 247.

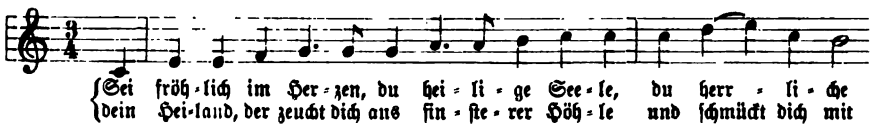
Digitized by Google

1683. Nr. 264. S. 337. 338 u. ſ. w., überall mit einer eigenen Melodie von Joh. Crüger, die auch Ebeling in ſeiner Ausgabe der Gerhardtſchen Lieder recipierte, ohne eine eigene Weiſe dem Liede beizugeben. Wir geben dieſelbe unter a) in Crügers Originalfaſſung und unter b) „von Peter Sohren im Rhythmus verbeſſert“:

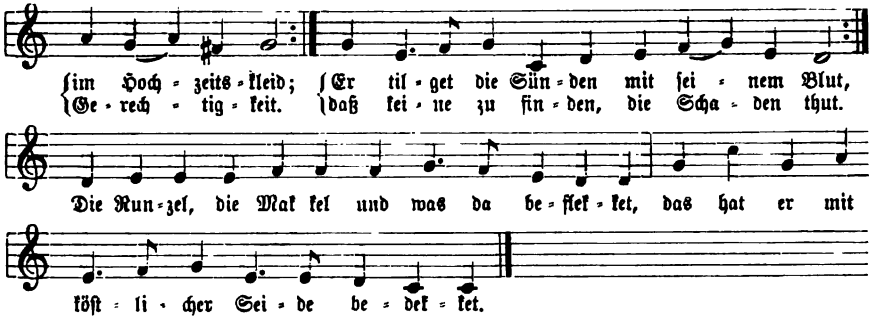


Schon das Nürnberger G.-B. 1677 und andere Geſangbücher des 17. Jahrhunderts jedoch verwieſen unſer Lied auf die Weiſe „Nun freut euch, lieben Chriſten g'mein“, worin ihnen die Choralbücher des 18. Jahrhunderts, Telemann, Dretzel, König u. ſ. w. folgten. So kam die eigene Melodie in Vergeſſenheit und iſt erſt in der Gegenwart durch einige Sammlungen, wie Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 224. S. 100, das Hermannsburger Ch.-B. 1876 und Zahn, Pſalter und Harfe 1886. Nr. 101. S. 66 wieder hervorgezogen worden.

Sei fröhlich im Herren, du heilige Seele, Choral. Die Quelle dieſes Liedes von Johann Euſebius Schmidt und ſeiner eigenen Melodie, die traditionell dem Dichter ebenfalls zugeſchrieben wird, iſt das Freylinghauſenſche G.-B. Iter Teil. 1704. Nr. 669. S. 1042 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 1276. S. 866). Hier heißt die Melodie:

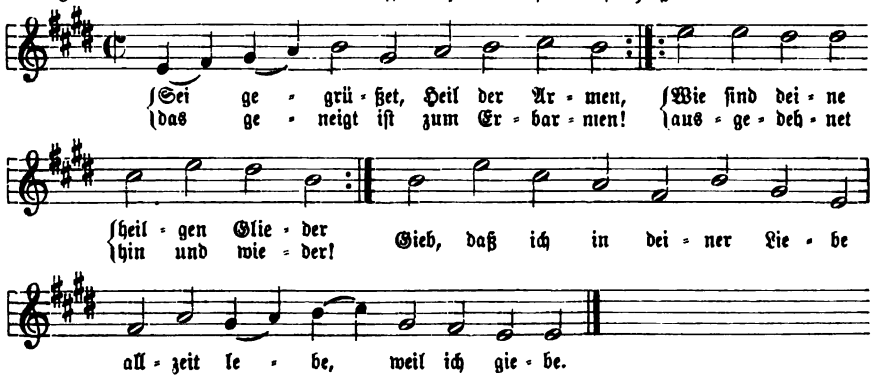


Digitized by Google



Zu ihrer Verbreitung, die sie unter verschiedentlichen kleineren Abweichungen erlangte, führen wir an: Wernigerod. G.-B. 1738—1766. Nr. 383. S. 379. 380; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 135; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 221. S. 179 („Du ewiger Abgrund der seligen Liebe"); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 170. S. 190. 191; Reinhard-Jensen, Ch.-B. Nachtrag 1838. Nr. 75. S. 57; Kocher, Stimmen aus dem Reich Gottes. 1838. Nr. 307. S. 360. 361; Derſ., Zionsharfe 1855. I. Nr. 796. S. 366; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 284. S. 101; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 154. S. 79; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1132. S. 870. 871 u. ſ. w.

Sei gegrüßet, Heil der Armen, Choral. Zu dieſem Paſſionsliede Benjamin Gerlachs, das in ſchleſiſchen Geſangbüchern, wie dem Burgſchen 1761. Nr. 544. S. 323. 324, ſich findet, hat Balth. Reimann (vgl. den Art.) eine eigene Melodie erfunden und in ſeinem Ch.-B. „Sammlung alter und neuer Melodien Evang. Lieder" 1747. Nr. 68 veröffentlicht. Dieſe Weiſe heißt:

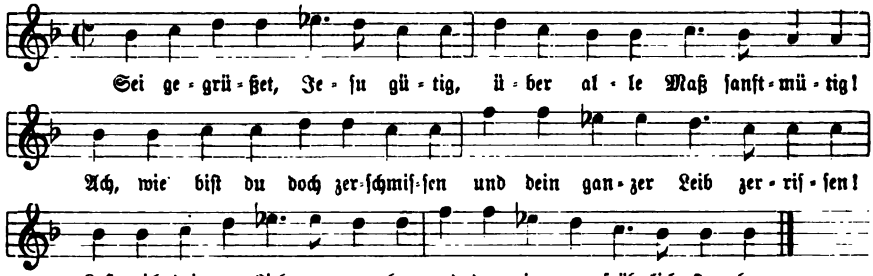


und findet ſich neu gedruckt bei Karow, 460 Choralmelodien ꝛc. 1848, und Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1132. S. 872.

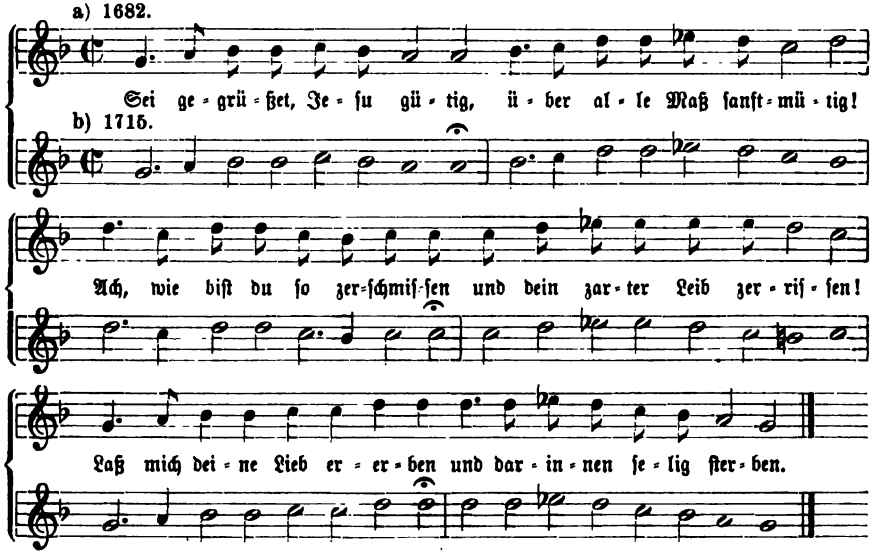
Sei gegrüßet, Jesu gütig, Choral. Das in den älteren Geſangbüchern ziemlich verbreitete Paſſionslied des Rektors Chriſtian Keymann zu

Digitized by Google

Zittau[1]) erhielt in der Frankf. Praxis piet. melica. Ausg. 1676. Nr. 366 die folgende erste eigene Melodie:



Sie fand Aufnahme im Darmst. Kantional 1687. S. 492; bei Speer, Choral-G.-B. 1692; Graupner, Ch.-B. 1728; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 68 (erste Mel. in G-dur) und Müller, Ch.-B. 1754; dann aber mußte sie einer zweiten Weise weichen, welche die eigentlich kirchliche unsres Liedes geworden ist. Diese zweite Melodie erschien anonym in Gottfried Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682. S. 1102 (a) und kam in der ausgleichenden Umbildung des Darmst. G.-B.s von 1699 und Witts Psalm. sacra. 1715. Nr. 125. S. 66. 67 (b) in den Kirchengebrauch. Die beiden Formen derselben sind:

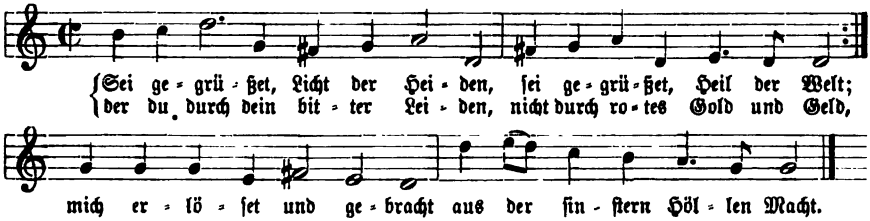


[1]) Bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 248 ist das Lied aus dem Goth. G.-B. von 1666. Anhang S. 11 als ältester gedruckter Quelle nachgewiesen; die Autorschaft Keymanns bezeugt Wetzel, Hymnop. II. S. 39 und Schamelius, Lieder-Komment. II. 1725. S. 180. Die Grundlage des Liedes ist der Teil des Passions-Salve des heil. Bernhard: ad latus Christi: Salve Jesu summe bonus."

Digitized by Google

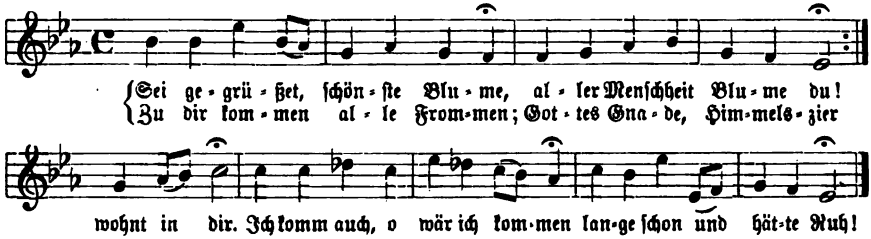
In der zweiten Fassung steht sie bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 172. S. 192; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 114. S. 81; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 20. S. 10; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 414. S. 188 (Schicht hat ihr irrtümlich sein „S" beigeschrieben); Layriz, Kern II. Nr. 316. S. 105; Gerber, Hand-Ch.-B. Altenburg 1871. Nr. 62. S. 46; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1134. S. 872 u. s. w. — Seb. Bachs trefflicher Tonsatz zu unsrer Weise findet sich in seinen Choralgesängen 1769. II. Nr. 177. 1785. II. Nr. 172. 1832. Nr. 172. S. 99 und neu gedruckt in Ludwig Erks Ausgabe II. Nr. 288. S. 93.

Sei gegrüßet, Licht der Heiden, Choral. Dem Passionsliede E. C. Homburgs hatte Werner Fabricius in des Dichters „Geistlicher Lieder Erster Teil." Jena 1659. S. 152 die folgende eigene Melodie mitgegeben:



Lied und Melodie erlangten im 17. Jahrhundert einige Verbreitung, namentlich durch die Frankf. Praxis piet. melica, die beide in den Ausgaben von 1674 bis 1700 enthielt (Ausg. 1680. Nr. 238. S. 295). Das Darmstädter Kantional 1687 verwendete die Weise zu dem Lied „Ach, was hat dich doch bewogen", und unter diesem Namen steht sie noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 173; seitdem ist sie aus den Choralbüchern verschwunden.

Sei gegrüßet, schönste Blume, Choral. Dieses von Herder nach einer älteren Vorlage gedichtete Lied erhielt in Friedrich Schneiders Ch.-B. 1829. Nr. 162. S. 67 die folgende eigene, von Schneider erfundene Melodie:

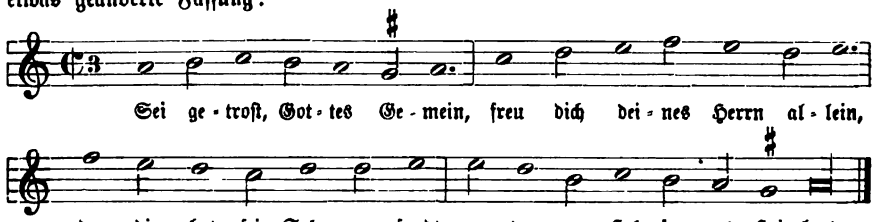


Dieselbe ist hier anzuführen, weil sie nicht nur in einige pietistische Liedersammlungen, wie die Theomele 1833, das Gütersloher Hauschoralbuch 1844 und die Missionsharfe 1883, sondern auch in die kirchlichen Melodienbücher von Flügel 1863 und Rautenburg, beide für das pommersche G.-B. von Bollhagen bestimmt, Aufnahme gefunden hat.

Digitized by Google

Sei gegrüßt, Jesu, du einiger Trost, Choral. Vgl. den Art. „Vexilla regis prodeunt."

Sei getrost, Gottes Gemein, Choral. Dies Lied von Johann Geletzky — Vorsteher der Brüdergemeinde zu Fulneck in Mähren, dann zu Gröditz in Böhmen, wo er 1568 starb — erschien in dem von ihm mitherausgegebenen dritten G.-B. der Böhm. Brüder 1566. S. 227 mit der Überschrift „Jesaie 66. c." Die eigene Melodie, die das Lied im Brüdergesangbuch bis 1731 hatte, stand nach v. Tucher, Schatz II. S. 361 zuerst im Böhm. Kantional der Brüder von 1541. Im obengenannten dritten deutschen G.-B. derselben erhielt sie die folgende etwas geänderte Fassung:



In den älteren deutschen Kirchengesang ist diese Weise nicht gekommen, aber neuerdings hat sie v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 129. S. 58 wieder hervorgezogen. Nach ihm brachte sie bis jetzt auch Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 55. S. 24 und das Hermannsb. Ch.-B. von 1876. Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 1571. S. 413.

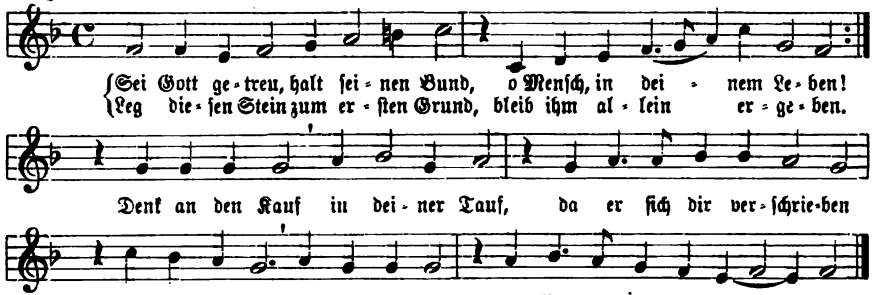
Sei gnädig, Herr, sei gnädig deinem Knecht, Choral. Die beiden eigenen Melodien dieses Liedes über den 51. Psalm von Joh. Franck haben wir im Artikel „Miserere" unsres Werkes, Bd. II. S. 280. 281, bereits mitgeteilt. Zur ersten derselben von Johann Crüger ist nur noch nachzutragen, daß sie nach Zahn, Melodien III. Nr. 6152. S. 662 zuerst in der Ausgabe der Berl. Praxis piet. melica von 1653. S. 89 (nicht erst 1656) erschienen ist.

Sei Gott getreu, halt seinen Bund, Choral. Michael Francks Lied über Offenb. Joh. 2, 10 erschien in dessen „Geistlichem Harpffen-Spiel". Coburg 1657. 4° zugleich mit seiner eigenen Melodie vom Dichter selbst. Das Lied hat allgemeinen Eingang erlangt und gilt jetzt als ein „Kernlied" in unsrem Kirchenliederschatz.[1]) Aber es wurde frühe schon — z. B. im Goth. G.-B. 1699. Nr. 546. S. 570, bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 735. S. 1130 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1066. S. 712) u. s. w. — auf die Weise „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" verwiesen, und diese Verweisung haben die Choral-

[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 259. 260. Mützells Abhandlung in der Zeitschrift für das Gymnasialwesen. 1853. S. 212—364, hier S. 315 ff.

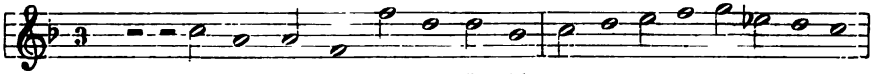
Digitized by Google

bücher von Witt, Telemann, König, Stötzel u. a. an bis zur Gegenwart fortgepflanzt und darüber die eigene wertvolle Melodie des Liedes vergessen. Erst neuerdings ist diese in Choralsammlungen, wie Layritz, Kern III. Nr. 555. S. 110 und Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 182. S. 119 — danach auch in meinem Ch.-B. II. 1889. Nr. 200. S. 19 — neu gedruckt worden. Sie lautet im Original:



Bei Zahn und in meinem Choralbuch findet man auch den eigenen Tonsatz Michael Francks zu seiner Melodie.

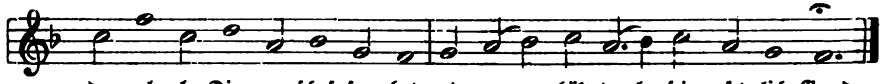
Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit, Choral. Dies Lied, eine deutsche Umdichtung des Hymnus „Sit laus, honos et gloria“ von einem Unbekannten,[1]) erschien im dritten G.-B. der Böhm. Br. 1566. Anhang Bl. XVIIIb. In dieser Quelle war ihm die Melodie „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ beigegeben, und sie ist ihm im Kirchengebrauch geblieben.[2]) Drei eigene Melodien, die im Anfang des 17. Jahrhunderts für das Lied hervortraten, haben keine Verbreitung erlangt. Wir führen zwei derselben an, nämlich: 1. die „vermutlich“ vom Landgrafen Moritz von Hessen erfundene Melodie des Kasseler G.-B.s von 1601. S. 106:



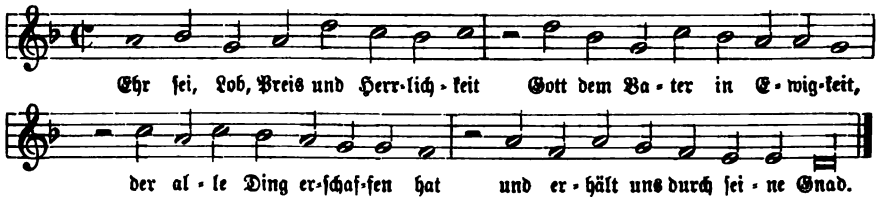
[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 554. S. 1009 in der Rubrik „Lieder unbekannter Dichter.“ Wackernagel, Deutsches Kirchenlied I. S. 467. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 250.

[2]) v. Tucher, Schatz II. S. 344 findet es „bemerkenswert“, daß diese Mel. hier unter der Überschrift „Sit laus, honos et gloria“ vorkommt und frägt: „Ob dies nicht auf eine ältere Quelle (nämlich als Klugs G.-B. von 1543) schließen läßt?“ — Sonst ist das Sit laus und seine deutsche Parallele auch auf andere Melodien verwiesen worden. Vgl. die Nachweise in kath. Gesangbüchern bei Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 449. 482. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 713, und in Bezug auf unser deutsches Lied beispielsweise die Berl. Praxis piet. mel. 1648. S. 251. 1656. S. 435. Runges G.-B. 1653. S. 259. Frankf. Praxis 1668. S. 471. 1680. S. 386. Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. S. 430. Lüneb. G.B. 1695. S. 527 u. s. w.

Digitized by Google



Sie ist nur in dem genannten Gesangbuch einige Zeit (bis in die Ausg. von 1649) fortgepflanzt und neuerdings bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. II. Beisp. Nr. 14. S. 9 — hier mit dem Originalsatz des Landgrafen Moritz — und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 309. S. 140 wieder abgedruckt worden. — 2. die Melodie aus Vulpius, Ein schön geistlich G.-B. 1609. S. 238:



die sonst nirgends mehr vorzukommen scheint.[1])

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, Kantate von Seb. Bach, deren Bestimmung aber nicht angegeben und deren Entstehungszeit nicht mehr genau bestimmt werden kann; doch wird sie in die Zeit um 1733—1735 fallen. Es gehört das Werk einer Gruppe Bachscher Kirchenkantaten an, in denen er statt madrigalischer Dichtung Kirchenlieder als Texte auch zu den Recitativen und Arien benützt und die zugehörige Choralmelodie — bei unsrer Kantate also „Es ist das Heil uns kommen her" — außer im Anfangschor, einer Choralphantasie, und im Schlußchoral, nur gelegentlich hat anklingen lassen. Vgl. hierüber Spitta, Bach II. S. 285—289. Die vorliegende Kantate ist gedruckt in der Ausgabe der Bach-Ges. Jahrg. XXIV. Nr. 117, der Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 194. S. 22.

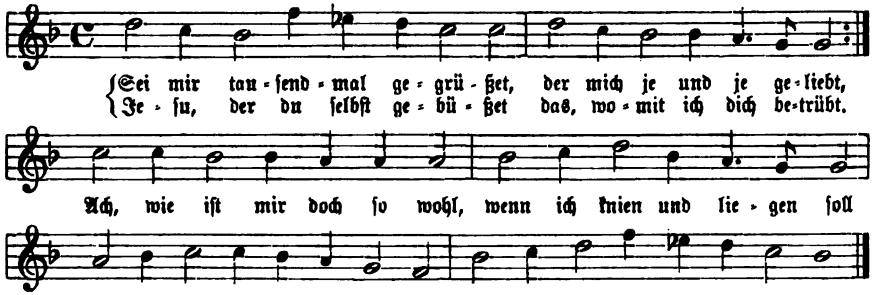
Sei mir tausendmal gegrüßet, Choral. Paulus Gerhardts Passionslied, dem mit Recht eine „rührend schöne Innigkeit" nachgerühmt wird, ist das erste der 7 Lieder, die er nach des h. Bernhard Passions-Salve: „Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis" gedichtet hat. Es wendet sich „An die Füsse deß Herrn Jesu" (Bernhard: „Ad pedes: Salve mundi salutare, Salve, salve, Jesu care").[2]) In seiner ältesten Quelle, Joh. Crügers Praxis piet. melica. 1656. S. 313 war das Lied auf die Melodie „Zion klagt mit Angst und Schmerzen", anderwärts auf „Freu dich sehr, o meine Seele" verwiesen. Eine erste eigene Melodie

[1]) Noch eine dritte Mel. von Johann Staden, Hausmusik I. 1623. Nr. VII vgl. man bei Zahn, Melodien I. Nr. 455. S. 132. 133.

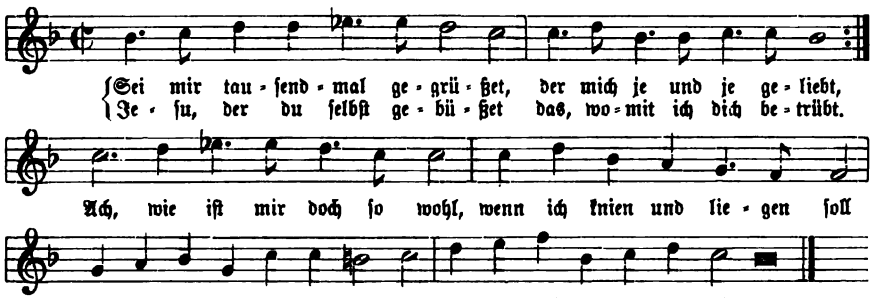
[2]) Vgl. Wackernagel, Deutsches Kirchenlied I. Nr. 186. 1. S. 120. 121. Bachmann, Paulus Gerhardt. 1866. S. 149. Lange, Kirchenlieder-Buch. 1843. S. 151.

Digitized by Google

von Johann Georg Ebeling erhielt es in deſſen Ausgabe der Gerhardtſchen Lieder, 1666. Ites Dutzend. Nr. 2. Dieſelbe heißt:



hat aber keinen Eingang in den Kirchengeſang gefunden und iſt erſt in der Gegenwart von einigen Sammlungen, wie dem Hermannsburger Ch.-B. 1876 und Zahn, Pſalter und Harfe 1886. Nr. 61. S. 40 hervorgezogen worden. — Die zweite eigene Weiſe für das Lied hat Peter Sohren geſungen und in ſeinen beiden Geſangbüchern, der Frankf. Praxis 1668. Nr. 250 und dem Muſik. Vorſchmack 1683. Nr. 206. S. 271 mitgeteilt. Sie lautet im Original:



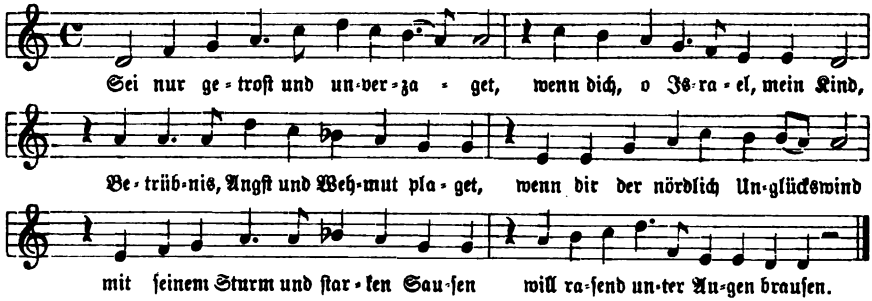
und iſt allein in das Meininger G.-B. von 1693 und 1700 gekommen.[1])

Sei nur getroſt und unverzagt, Choral. Mit dieſem nicht weiter bekannt gewordenen Liede Georg Neumarks war in deſſen „Poetiſch Muſicaliſch Luſtwäldgen." Hamburg 1652. Nr. 4, ſowie in ſeinem „Fortgepflantzten muſicaliſch-poetiſchen Luſtwald". Jena 1657. Nr. 14 eine eigene Melodie von Crato Bythner (vgl. den Art. „Büthner". Bd. I. S. 201) erſchienen, die aber in ihrer originalen Geſtalt ebenfalls nicht über ihre Quelle hinaus kam. In dieſer Originalgeſtalt heißt ſie:

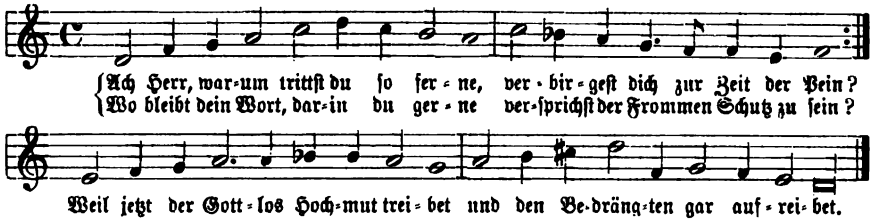
---

[1]) Eine neue Melodie, die aber nicht für den kirchlichen Gemeindegeſang gemeint und auch nicht für denſelben geeignet iſt, hat Friedr. Mergner, Gerhardts Geiſtl. Lieder mit neuen Weiſen 1876. Nr. 15 veröffentlicht. Vgl. Zahn, Melodien IV. Nr. 6583. S. 114.

Digitized by Google



Dieſe Melodie iſt dann von Chriſtoph Peter, Andachts-Cymbeln 1655. S. 691 für das Lied Johann Francks über den 10. Pſalm: Ach Herr, warum trittſt du ſo ferne" choralmäßig ſo bearbeitet worden:



In dieſer Form hat ſich die Weiſe bis zur Gegenwart erhalten: ſie ſteht mit dem Franckſchen Pſalmlied bei Layriz, Kern III. Nr. 354. S. 2;[1]) zu „Mein Jeſu, der du vor dem Scheiden" im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 210. S. 183, in Flügels Mel.-Buch zum Bollhagenſchen G.-B. 1863 u. ſ. w.

Seitenfalten-Bretter als Teile des Spanbalgs der Orgel vgl. im Art. „Spanbalg".

Seitz, Johann Adam, ein namhafter württembergiſcher Organiſt und verdienter Orgelreviſor, war am 25. Juli 1801 zu Pleidelsheim am Neckar in Württemberg geboren. Der dortige Pfarrer Bernh. Gottlieb Denzel, der ſich nachmals als Pädagoge und Rektor des Seminars zu Eßlingen einen Namen gemacht hat, nahm ſich des begabten Knaben von Jugend auf an und veranlaßte deſſen Eintritt in das Lehrerſeminar zu Eßlingen. 1816—1818 bildete ſich Seitz hier zum Lehrer aus und war ſpeciell in Muſik und Orgelſpiel der Schüler des Muſikdirektors Frech (vgl. den Art.). Nachher wirkte er mehrere Jahre als Hauslehrer bei dem General Hügel zu Ludwigsburg und wurde durch deſſen Vermittlung auch Muſiklehrer an der dortigen Kriegsſchule. Durch den fleißigen Beſuch der Walckerſchen Orgelbau-Werkſtätte in Ludwigsburg erwarb ſich Seitz gründliche Kenntniſſe im Orgelbau.

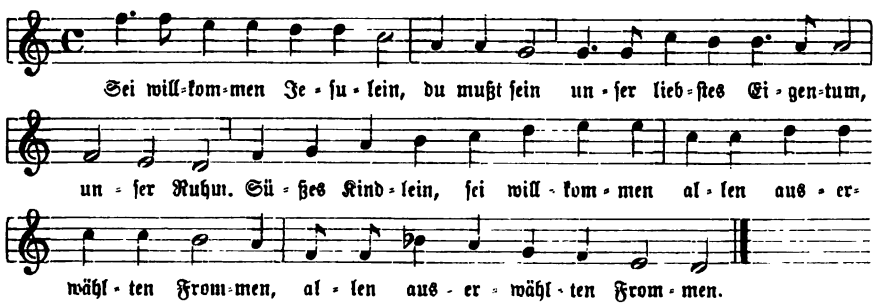
[1]) In ſeinem „Geiſtlichen Sion". Guben 1674 hatte Johann Franck die Melodie irrtümlich Georg Neumark als Erfinder zugeſchrieben, und noch Layriz, a. a. O. Quellennachweis S. IV hat dieſe Angabe wiederholt. Vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 2927. 2928. S. 250.

Digitized by Google

1830 wurde er als Organist, Dirigent der Kirchenmusik und Gesanglehrer der höheren Schulanstalten nach Reutlingen berufen, verwaltete dann diese Ämter lebenslang und bewährte sich in denselben als tüchtiger Musiker, brillanter, wenn auch nicht immer streng kirchlicher Orgelspieler, dem namentlich eine bedeutende Fertigkeit auf dem Pedal eigen war, sowie als gewissenhafter und viel in Anspruch genommener Orgelbau-Revident, durch dessen Hand zahllose Pläne und Dispositionen württembergischer und ausländischer Orgelneubauten und Reparaturen gegangen sind. Mit dem Titel eines königl. Musikdirektors geehrt starb Seitz am 25. März 1878 im 77. Jahr seines Alters zu Reutlingen. — Von seinen Kompositionen sind außer einigen Klavierſachen und Liedern in Sammlungen gedruckt erschienen:

1. Der Orgelspieler. Sammlung auserlesener Fughetten, Versetten ꝛc. der vorzüglichsten Komponisten. Ites Heft. Tübingen, Fues. IItes u. IIItes Heft. Langensalza, Greßler. — 2. Leichte Orgelstücke zum Gebrauch beim Gottesdienst. Op. 4—8. Ebendas. — 3. 12 Trauergesänge für 4 Mstn. Stuttgart, Ebner. — 4. Rhythmische Choräle, zweistimmig für Schule und Haus. Reutlingen, Kurz. — Drei Choralmelodien bei Kocher, Zionsharfe I. 1855: Nr. 679. S. 310 „Mag auch die Liebe weinen." 4/4 g h a c h a g; Nr. 849. S. 394 „Von dir, o Vater, nimmt mein Herz." 3/4 g g a fis g a h c h a; Nr. 990. S. 465 „Die Seele ruht in Jesu Armen." 4/4 f a g f a d c c b a.

Sei willkommen, Jesulein, du mußt sein, Choral. Zu diesem Weihnachtslied von Justus Georg Schottel, das zuerst Andreas Hammerschmidt, Fest-, Bus- und Dank-Lieder. Mit 5 Vokal-Stimmen ꝛc. Zittau 1658. Nr. XVI als Text einer kunstmäßigen Kirchenmusik verwendet hatte,[1]) erschienen fast gleichzeitig zwei eigene Melodien für den Gemeindegesang. Die erste derselben steht in „Preussisch neu verbessert vollständiges Kirchen-, Schul- und Haus-Gesangbuch." Königsberg, Friedr. Reußners Erben. 1675. S. 89, wo sie heißt:

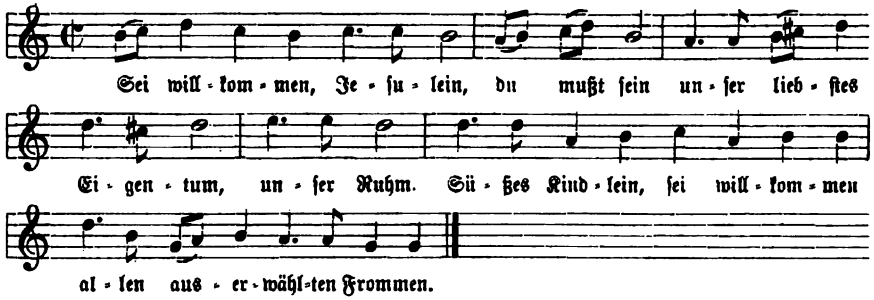


Sie ist nach Zahn „aus einer Kantate von Hammerschmidt gezogen," womit Hammerschmidts Musik zu „Meinen Jesum laß ich nicht" aus seinem vorgenannten

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 270.

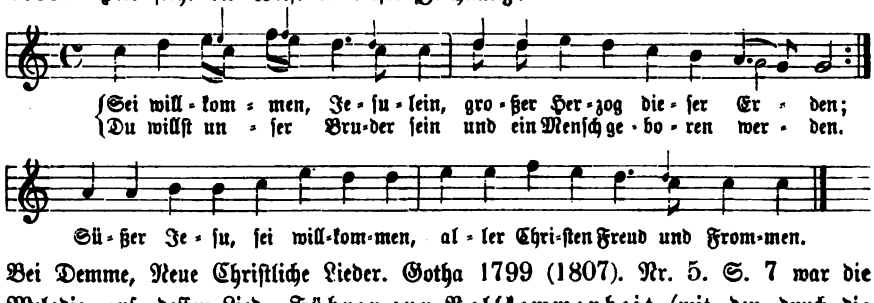
Digitized by Google

Werke gemeint iſt.[1]) Doch hat ſie keine kirchliche Geltung erlangt, auch in Preußen nicht. — Die zweite Weiſe erſchien, mit der Chiffer „H. S.“ unterzeichnet, im Nürnberger G.-B. 1677. Nr. 40. S. 33. 34; ſie iſt alſo von Heinrich Schwemmer (vgl. den Art.) erfunden und lautet im Original:



Auch dieſe Melodie iſt nicht weiter gedruckt worden.[2])

Sei willkommen, Jeſulein, großer Herzog, Choral, der traditionell Johann Rudolph Ahle zugeſchrieben wird, und zwar nach Lied und Melodie, obwohl ſich beide in deſſen bekannten Werken nicht finden.[3]) Als bis jetzt bekannte älteſte Quelle der Melodie nennt Zahn ein handſchriftliches Mühlhauſenſches Ch.-B. von 1733. Hier ſteht die Weiſe in dieſer Zeichnung:



Bei Demme, Neue Chriſtliche Lieder. Gotha 1799 (1807). Nr. 5. S. 7 war die Melodie auf deſſen Lied „Führer zur Vollkommenheit (mit den durch die kleinen Noten angedeuteten ausgleichenden Änderungen) angewandt, und unter dieſem Namen bringen ſie daher die älteren rationaliſtiſchen Choralbücher, wie Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 153. S. 78; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 470. S. 212;

[1]) Vgl. Zahn, Melodien II. S. 365 und unſern Art. „Meinen Jeſum laß ich nicht.“ Bd. II. S. 173. Die fragliche „Kantate“ von Hammerſchmidt iſt vollſtändig mitgeteilt bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beiſp. Nr. 116. S. 110—118.

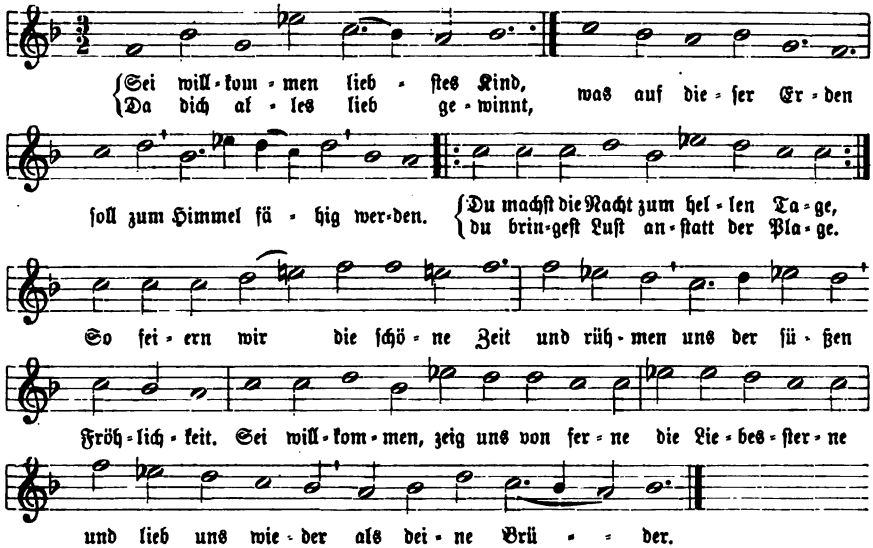
[2]) Bei Zahn, a. a. O. II. Nr. 3310. S. 366 iſt noch eine dritte Melodie von dem Ulmiſchen Ratsherren Joh. David Mejer (vgl. den Art.), aus ſeinem Buche „Geiſtliche Seelen-Freud.“ 1691. Nr. 7, mitgeteilt, die aber in ein Kirchengeſangbuch gar nicht gekommen iſt.

[3]) Die älteren Ch.-BB. von Demme, Umbreit, Schicht, und noch Gerber 1871 ſchreiben die Mel. Ahle zu. Vgl. dagegen v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. II. S. 324 und Zahn, Melodien II. S. 422.

Digitized by Google

Beutler und Hildebrand, Mühlh. Mel.-Buch. 1834. Nr. 27 u. a. Gerber, Bierst. Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 16. S. 11 überschreibt „Liebster Jesu, wir sind hier", hat aber doch Demmes Text untergelegt. Sonst findet sich die Weise noch bei Schwenke, Hamb. Mel.-Buch 1843. 1845. Nr. 149. S. 56;[1]) Hentschel, Ch.-B. Nr. 64. S. 38; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 8. Aufl. 1885. Nr. 274. S. 155 u. s. w.

Sei willkommen, liebstes Kind, Choral. Das Angelus Silesius Weihnachtslied „Bis willkommen, liebster Freund" (Heilige Seelenlust. 1657. IIItes Buch. Nr. 97. S. 299) erhielt im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 37. S. 45 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 86. S. 51) den obenstehenden veränderten Anfang und kam so in einzelne pietistische Gesangbücher. Bezüglich der Melodie hatte es das Freylinghausensche Gesangbuch auf seine Weise „Herr, so du wirst mit mir sein" (das. Nr. 641. S. 998. 999. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1576. S. 1077) verwiesen. Doch hat das Lied auch eine eigene Melodie, welche lautet:



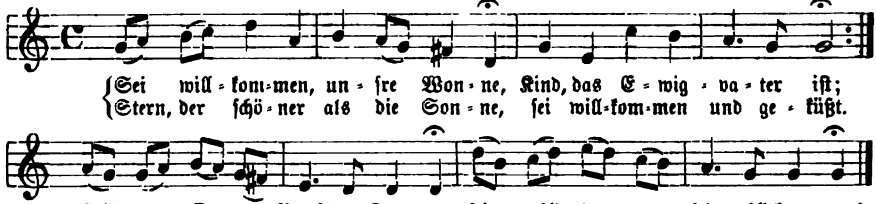
Sie steht bei Störl, Ch.-B. 1710 (1721). Nr. 75; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 29 u. a., auch noch bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 135. S. 48 (zu „Herr, so du wirst mit mir sein") und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1136. S. 873.

Sei willkommen, unsre Wonne, Choral. Der Verfasser dieses Weihnachtsliedes ist noch nicht ermittelt; in seinen ältesten bekannten Quellen findet es

[1]) In den „Kritischen ꝛc. Anmerkungen" des Anhangs S. 32 ist aber hier zu Ahles Autorschaft ein ? gesetzt.

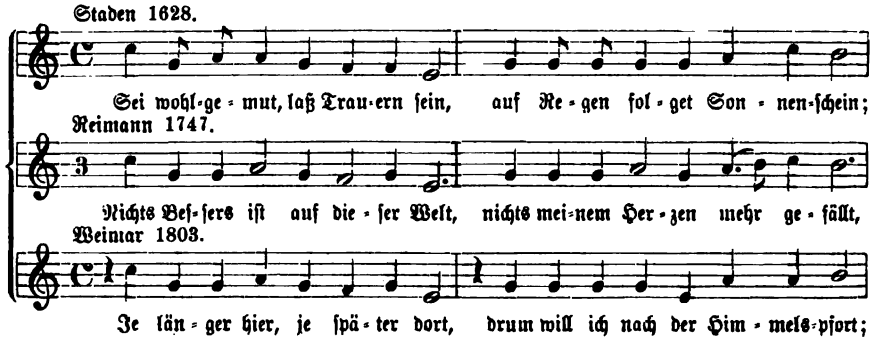
Digitized by Google

sich anonym und auf die Melodie „Herr, ich habe mißgehandelt" verwiesen, was die späteren Gesangbücher, z. B. das Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 777, festgehalten haben. Bei Störl, Ch.-B. 1710. Nr. 224a erschien die folgende eigene Melodie, die vielleicht von Störl selbst erfunden ist:



Diese Weise bringt König, Harm. Liederschatz 1738. S. 30 choralmäßig vereinfacht, und nach ihm noch einige Sammlungen seiner Zeit, die ihm folgen; sonst hat sie sich nicht weiter verbreitet.[1])

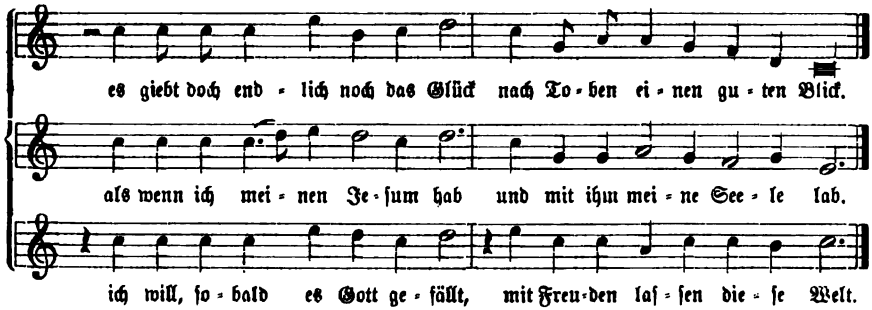
Sei wohlgemut, laß Trauern sein, Choral. Zu diesem von Dr. Josua Stegmann aus einem Gedichte gleichen Anfangs von Martin Opitz gebildeten Trostlied[2]) erschien eine eigene Melodie von Johann Staden in dessen „Hausmusik". IVter Teil 1628. Nr. 19. Diese Weise scheint nach Dretzels Ch.-B. 1731. S. 573 in Nürnberg gebräuchlich gewesen zu sein. Außerdem kommt sie noch in zwei Variierungen zu andern Liedern im Ch.-B. von Reimann. 1747. Nr. 347 und im Ch.-B. von Weimar 1803. Anhang Nr. 60. S. 286 vor. Diese drei Formen sind:



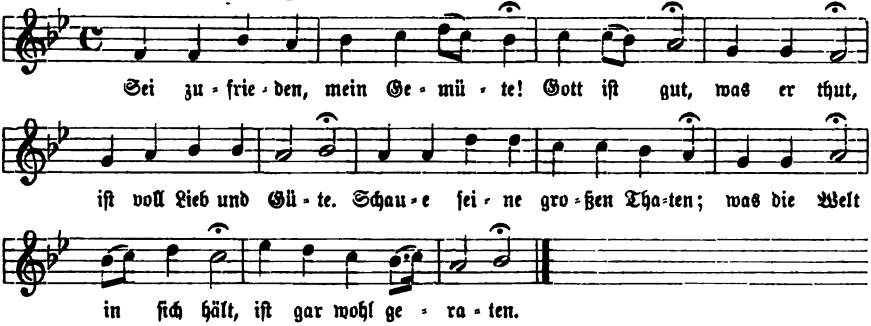
[1]) Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 3754. S. 492. — Die zweite Melodie, die König, a. a. O. hat, ist nicht eine eigene, sondern die Weise „Wohl mir, Jesus, meine Freude" (vgl. den Art.), unter welchem richtigen Namen sie auch König selbst S. 373 nochmals bringt.

[2]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Vorrede S. IX u. Nr. 147. S. 187—188. Hier ist Opitzens Gedicht („vor 1624") mitgeteilt. Nach Mützell und Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 133 steht Stegmanns Bearbeitung in dessen „Erneuerte Hertzen-Seufzer." Lüneb. 1630. S. 398 erstmals gedruckt; da aber die Melodie schon 1628 erschien, so müßte Stade sie zu dem Opitzschen Original gesungen, oder aber die Bearbeitung von Stegmann handschriftlich erhalten haben.

Digitized by Google



Sei zufrieden, mein Gemüte, Choral. Zu diesem Trostlied von Benjamin Schmolck (1731), das sonst nach einer der Weisen des Versmaßes „Warum sollt ich mich denn grämen" gesungen wird, besitzt die Hessische Provinzialkirche die folgende eigene Melodie:



Sie erschien zuerst im Kasseler G.-B. 1770 und in dem zugehörigen Ch.-B. von Johann Becker 1771. Nr. 61. Wiegand, der sie in seinem Ch.-B. 1844. Nr. 184. S. 145 ebenfalls bringt, schreibt sie S. 212 Becker als Erfinder zu. Auch die hessischen Choralbücher von Grosheim 1819 und Volckmar 1865 haben die Weise.

Selich (oder Selig, Selichius), Daniel, erscheint 1623 als „Fürstl. Braunschweigischer Kapellmeister zu Wolfenbüttel," wird also wohl der unmittelbare Nachfolger des im Jahr 1621 gestorbenen Michael Prätorius in dieser Stellung gewesen sein. Sonst erfahren wir noch aus seinen eigenen Angaben, daß er aus Wittenberg gebürtig[1]) und, ehe er nach Wolfenbüttel kam, um 1615 „Chori Musici in arce Wesenstein Director" gewesen war. Dies Wesenstein ist, wie uns

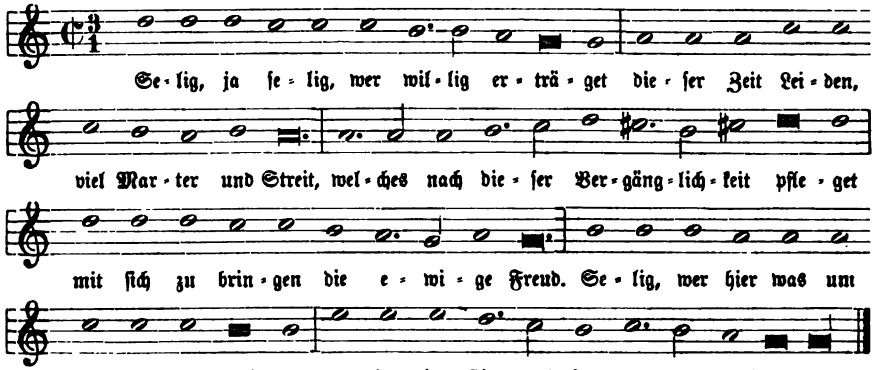
[1]) Doch liegen hier zweierlei Angaben vor: Becker, Die Tonwerke ꝛc. 1855. S. 107. 108 sagt, Selich bezeichne sich auf dem Titel seines „Weynacht-Gesangs" von 1616 als einen „Wittenbergensem", während Walther, Musik. Lex. 1732. S. 563 auf demselben Werk, oder nur in Draudii Bibl. Class. S. 1647, gelesen hat, daß er sich „einen Vinariensem (also aus Weimar) nennet." Jedenfalls unrichtig ist demnach, wenn Fétis, Biogr. des Mus. VIII. S. 10 ihn „à Wesenstein en Saxe" geboren werden läßt; doch hat dies Mendel-Reißmann, Musik. Lex. IX. S. 212 noch getreulich übersetzt.

Digitized by Google

Walther sagt, „ein zwischen Dreßden und Pirna linker Hand an der Elbe liegendes Bergschloß.“ Von Selich sind außer einem weltlichen Instrumentalwerk („Prodromus exercitationum musicarum.“ Wittenberg 1614. 1615) noch die folgenden gedruckten Kirchenmusikwerke bekannt:

1. Weynacht Gesang ꝛc. mit fünff Stimmen, zu einem glücklichen Newen Jahre componieret und dedicieret ꝛc. Gedruckt zu Leipzig bey Lorentz Kober. Im Jahr 1616. 4°. — 2. Opus novum geistlicher lateinischer vnd Teutscher Psalmen mit zwey biß zwölff Stimmen vnd dem Basso continuo etc. 1623. Fol. — 3. Opus novum. XXIV geistliche lateinische und teutsche Concerten vnd Psalmen Davids von zwey, drey, vier bis zwölff Stimmen. Hamburg 1625. Fol.[1])

Selig, ja selig, wer willig erträget, Choral. Johann Flitners Lied erschien mit vier Strophen und seiner ersten eigenen Melodie, die auch jetzt noch als die eigentlich kirchliche desselben zu betrachten ist, im 5ten Teil von des Verfassers „Himmlischem Luft-Gärtlein“, dem „Suscitabulum musicum. Das ist: Musicalisches Weckerlein, welches in sich begreifft allerhand schöne, newe vnd Geistreiche ꝛc. Lieder.“ Greifswald 1661. S. 458.[2]) Die Melodie lautet im Original:



und wird wohl mit Recht Flitner selbst als Erfinder zugeschrieben, wenigstens ist sie mit andern durch seine Namenschiffer beglaubigten Melodien seines Buches ganz gleicher Faktur und gleichen Charakters.[3]) Bezüglich der beiden letzten Zeilen unsrer

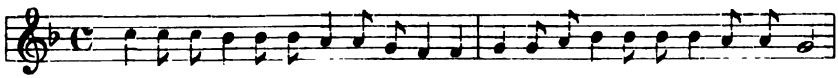
[1]) So verzeichnet diese Werke Becker, a. a. O. S. 66. 91. 107. 108. Nach Walther, a. a. O. wäre Nr. 1 „an. 1619 zu Jena in 4° gedruckt“ worden und „etlichen Erffurtischen Rats-Herren zum Neuen-Jahr-Wunsch gewidmet,“ und von dem „Opus novum“ kennt Fétis, a. a. O. nur Nr. 3.

[2]) Vgl. Mohnike, Hymnol. Forschungen. Stralsund 1831. S. CXXXVII f. — Im Goth. G.-B. 1666. Anh. S. 5 erscheint das Lied auf 7 Strophen erweitert. Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 445. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 254.

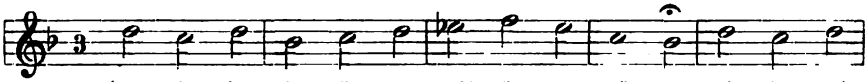
[3]) Vgl. z. B. „Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten“ in diesem Art. — v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 467 weiß „die Bedeutung der Chiffer „J. F. S. H.“ nicht;“ sie heißt: Johann Flitnerus, Sula-Hennebergicus.“

Digitized by Google

Weise nehmen die Hymnologen an, daß Joachim Neander (1679) sie für seine Melodie „Großer Prophete, mein Herze begehret" benützt habe und daß sie so auch in die bekannte Melodie „Eins ist not, ach Herr, dies eine" gekommen seien.[1]) Zur Verbreitung führen wir an: Stralsunder G.-B. 1665. S. 466; Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1083. S. 1139. 1690. Nr. 1089; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 570; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 346; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 841. S. 374; Beutler und Hildebrand, Mühlh. Mel.-Buch 1834; Gerber, Hand-Ch.-B. 1871. Nr. 173. S. 140 u. s. w. Bei Sohren, Frankf. Praxis 1668. Nr. 850. 1670. S. 692 und im Musik. Vorschmack 1683. Nr. 740. S. 997 erscheint die Melodie in geraden Takt umgesetzt so:



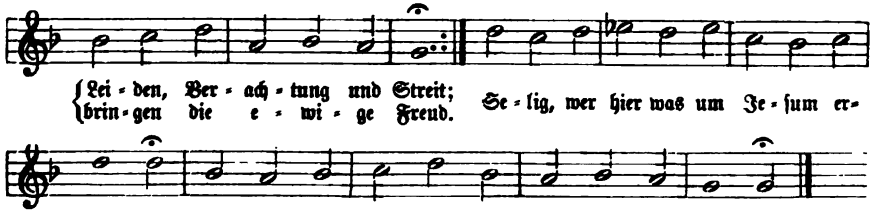
Man wird kaum sagen können, daß diese Verballhornierung sie kirchlich würdiger gemacht habe; gleichwohl hat sie auch so Anklang gefunden und ist nicht nur in der Frankf. Praxis bis 1700 fortgepflanzt, sondern auch in das Darmst. Kantional 1687 und in einige andere Choralbücher in dieser Form übergegangen. — Später sind zu unsrem Liede noch eine ganze Reihe von Melodien hervorgetreten: Dretzel 1731 hat deren 6, König 1738 7 und Zahn gar 13.[2]) Von ihnen allen sind jedoch hier nur noch zwei anzuführen, die einige Verbreitung erlangt haben; alle andern sind gänzlich unbeachtet geblieben. Bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 642. S. 344 erscheint die folgende zweite Melodie, die vielleicht von Witt selbst erfunden ist:



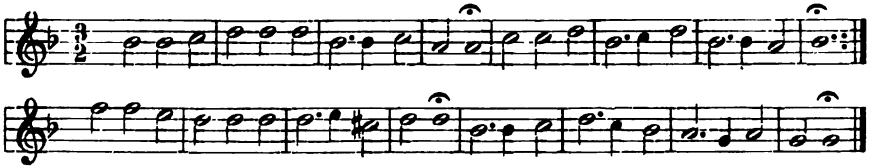
[1]) Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. Nr. 177. S. 166 und S. 221. Zahn, Melodien II. S. 548 u. a.

[2]) Vgl. alle diese Weisen zusammengestellt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3931—3943. S. 548—551. — Freilich erweisen sich manche derselben nur als Übertragungen und Varianten andrer Melodien. So haben z. B. die drei Melodien bei Zahn: Nr. 3933. S. 549 (Straßb. G.-B. 1682. Nr. 263), Nr. 3934. S. 549 (Auricher G.-B. 1714. Nr. 599) und Nr. 3950. S. 554 (aus Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 156 zu „Großer Prophete 2c.") sicherlich nahe Beziehungen zu einander, und die Weise Nr. 3942. S. 551, die aus dem Rudolst. Ch.-B. von Nicolai 1765. Nr. 146b als unsrem Liede gehörig beigebracht ist, ist nur eine Variante der Melodie „Friede, ach Friede, ach göttlicher Friede" aus Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 446. S. 695. 696 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1089. S. 729). In eben dieser Ges.-Ausg. von 1741 ist dem Liede noch eine zweite Melodie, nämlich Flitners „Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten" als eigene beigegeben, und noch Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 285. S. 102 überträgt eine Weise „Großer Prophete 2c." aus Kittels handschr. Ch.-B. von 1790 (Zahn, a. a. O. II Nr. 3952. S. 554) auf unser Lied.

Digitized by Google

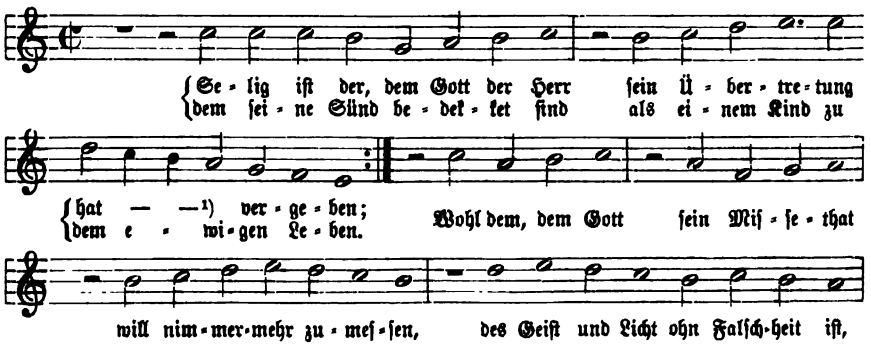


Sie steht noch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 572; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 347 (als 2te Mel.); Freylinghausen, G.-B. Gesf.-Ausg. 1741. Nr. 990. S. 662. 663 und in den Wernigerod. Melodeyen 1767. S. 96 (hier zu „Großer Prophete ꝛc.") — Die Quelle der folgenden dritten Melodie ist Dretzels Ch.-B. 1731. S. 572. 573, wo sie als die letzte von sechsen erscheint und heißt:



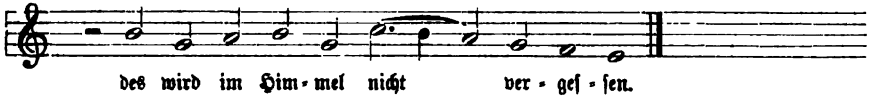
Sie hat Aufnahme gefunden bei König, a. a. O. 1738. S. 347 (5te Mel.) und Stötzel, Württ. Ch.-B. 1744. Nr. 360 (Ausg. 1777. Nr. 228) in einer Variante in E-moll, die auch noch Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 701. S. 319 wiederholt.

Selig ist der, dem Gott der Herr, Choral. Dieses Lied über Psalm 32 von dem Superintendenten zu Stolberg Dr. Georg Omler (Aemilius, 1517 bis 1569), einem Schwager Luthers, erschien in „Kirchen Gesäng. Durch M. Eucharium Zinckeisen. Franckfurt a. M., In Verlegung Sigmund Feyrabend." 1584. Fol. Bl. 190 mit der folgenden eigenen Melodie:



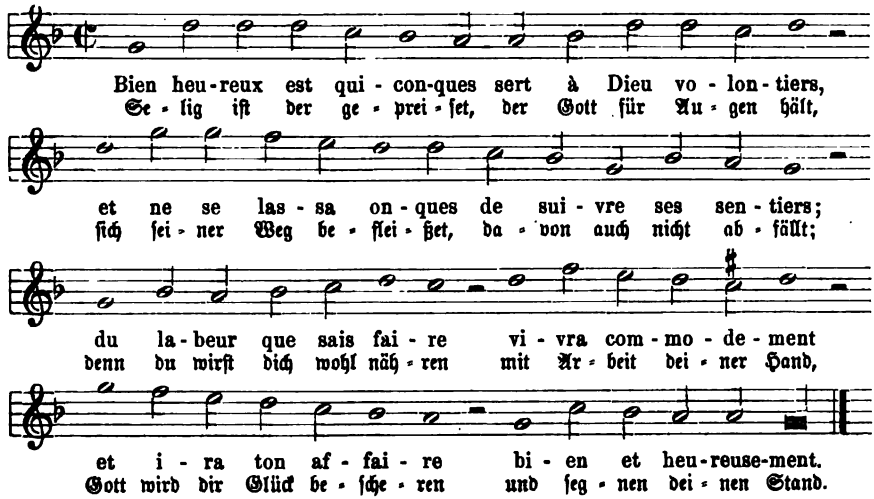
[1]) Nach v. Tucher, Schatz II. S. 405 ist hier das Wort „gänzlich" ausgelassen; vielleicht nur durch ein Druckversehen.

Digitized by Google



Doch kam weder das Lied noch die Melodie, wohl des eigentümlichen Strophenbaues wegen, in den älteren Kirchengesang; nur der Landgraf Moritz von Hessen nahm beide in das Kasseler G.-B. von 1601 und 1612 auf. Neuerdings ist die Melodie durch v. Tucher, Schatz II. Nr. 349. S. 196. 197 (das Lied daselbst I. Nr. 202. S. 121. 122) ans Licht gezogen und auch bei Kocher, Zionsharfe. 1855. I. Nr. 490. S. 222 abgedruckt worden. v. Tucher bringt zugleich den Tonsatz des Landgrafen Moritz von 1612.

Selig ist der gepreiset, Choral. Der Text dieses Anfangs ist die Lobwasserische Übersetzung des Liedes über den 128. Psalm im französisch-reformierten Liedpsalter, für welchen es Clément Marot gereimt hatte. Die Melodie hiezu entstammt dem folgenden Psalmenwerk von Louis Bourgeois: „Cinquante Pseaulmes de Dauid roy et prophete, traduictz en vers françois par Cl. Marot et mis en musique par Loys Bourgeoys, à quatre parties, à voix de contrepoinct égal consonnante au verbe. Lyon, Godefroy et Marcelin Beringen." 1547. Nr. 45 (Bourgeois zählt nach dem Inhalt seines Werkes, nicht nach den biblischen Nummern der Psalmen). Sie heißt:



Die verschiedentlich gemachten Versuche, diese Melodie durch Übertragung auf deutsche Lieder für den deutschen Kirchengesang zu gewinnen, haben bis jetzt zu keinem Resultat geführt, da gerade für dieses Metrum eine besonders große Anzahl von trefflichen deutschen Melodien vorhanden. Schon das Eislebener G.-B. von 1598 gab unsre Psalmmelodie dem Liede „Wacht auf, ihr Christen alle" (vgl. den

Digitized by Google

Art.) bei, und spätere, namentlich schweizerische Gesangbücher, wie das Zollikoferſche. St. Gallen 1738, das Basler von 1743 und 1778 und Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 13. S. 18. 19, übertrugen sie auf Lieder wie „Mein Geist soll dich, Herr, loben", „O wesentliche Liebe", „Auf, auf, mein Geist, zu loben". v. Tucher, Schatz II. Nr. 317. S. 174 hat sie mit dem Originaltext von Lobwasser und dem veränderten Goudimelschen Satz von 1573 aufgenommen.[1]) — Ein deutsches Lied über den 128. Psalm: „Selig der Mann zu preisen ist" wurde 1592 als Hochzeitslied von Franciscus Algermann verfaßt.[2]) Es erhielt im Hamburger Melodeyen-G.-B. 1604. Appendix. Nr. LXXXVI. S. 402 eine eigene Melodie, die auch Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CLVII aufgenommen hat. Sonst hat sie weitere Verbreitung nicht gefunden.[3]) — Das Lobwasserſche Psalmlied hat Johann Eccard 1598 zu einem 5stimmigen Tonsatz benützt, der aber die französische Melodie nicht berücksichtigte und einem Dr. Heinrich Bock „zu hochzeitlichen Ehren" bestimmt war. Man findet denselben neu gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. Beisp. Nr. 115. S. 108—111.

Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet, Kantate zum zweiten Weihnachtsfeiertag von Seb. Bach. Sie gehört der späteren Leipziger Zeit an und ist eine Solo-Kantate, ein Dialogus zwischen Jesu und der Seele, außer dem Schlußchoral nichts für den Chor enthaltend, nach Spitta, Bach II. S. 562 „mehr geistliche Hausmusik als Kirchenmusik." Der Schlußchoral ist „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" zu Strophe 6 („Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen und gläube") des Liedes „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen"; vgl. Erk, Bachs Choralgeſ. I. Nr. 86. S. 58. Die Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Geſ. Jahrg. XII. 2. Nr. 57, ein Kl.-A. auch Edition Peters Nr. 1661.

Selig ist ein reines Herz, Choral. Zu diesem Liede von Gottfried Arnold, das das Metrum „Straf mich nicht in deinem Zorn" hat, erschien im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 149b. S. 113 (Ausg. 1820. S. 170) auch eine eigene Melodie. Dieselbe ist dort mit dem * der „ganz neuen Me-

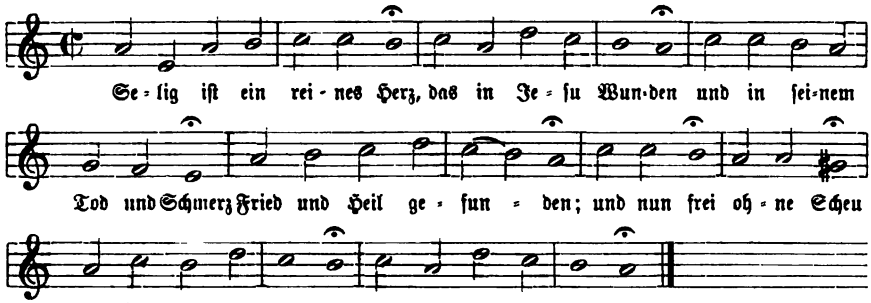
[1]) Ob die traditionelle Angabe, die Melodie sei von dem Dauphin und nachmaligen König Heinrich II. erfunden worden, als er zu Angoulême von schwerer Krankheit genesen war, irgend welchen thatsächlichen Hintergrund habe, bleibt füglich dahingestellt. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. S. 239. 240 und v. Tucher, a. a. O. II. S. 399.

[2]) Es steht in seiner „Cithara Davidés". Heinrichstadt 1610. S. 495—497, und ist neu gedruckt bei v. Tucher, Schatz I. Nr. 282. S. 174 und Mützell, Geistl. Lieder aus dem 16. Jahrh. III. Nr. 498. S. 914. 915.

[3]) In der Gegenwart ist diese Melodie mit dem Tonsatz des Hamb. Mel.-G.-B.s durch v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 459. S. 292 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 535. S. 771. 772 wieder hervorgezogen worden.

Digitized by Google

lodien" des Buches bezeichnet, wird also Christian Gregor als Erfinder zugehören. Sie heißt:



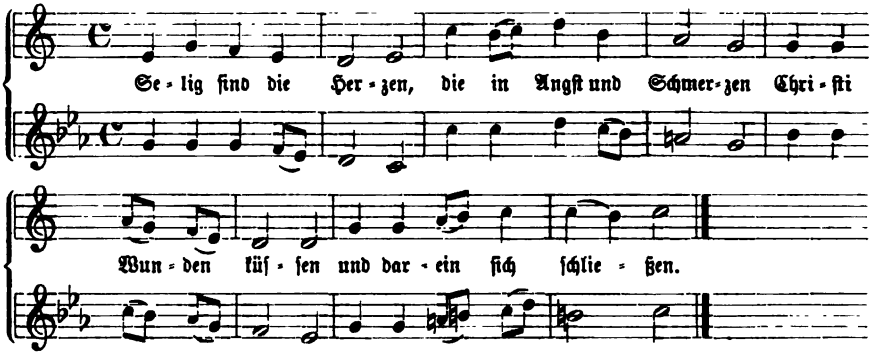
und ist aufgenommen bei Punschel, Ch.-B. für die G.-VV. der Ostsee-Provinzen. 1839; Karow, 460 Choralmelodien ꝛc. Dorpat 1848, und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 813. S. 375.

Seligkeit, Fried, Freud und Ruh, ein Begräbnisgesang, den Johann Hermann Schein nach Lied und fünfstimmigem Tonsatz für das Begräbnis seines am 21. August 1623 (begraben am 23. Aug.) gestorbenen Töchterleins Susanna Sidonia geschrieben hatte. Er erschien für diesen Zweck in einem Einzeldruck (Leipzig, L. Glück) und wurde nachmals auch in das „Kantional" 1627. Bl. 440 bis 443 aufgenommen.[1]) Die Melodie dieses Satzes erlangte jedoch erst in der Umgestaltung kirchliche Geltung, welcher sie Johann Crüger 1640 unter Verwendung für das Lied „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" unterwarf. Vgl. das Nähere in diesem Artikel.

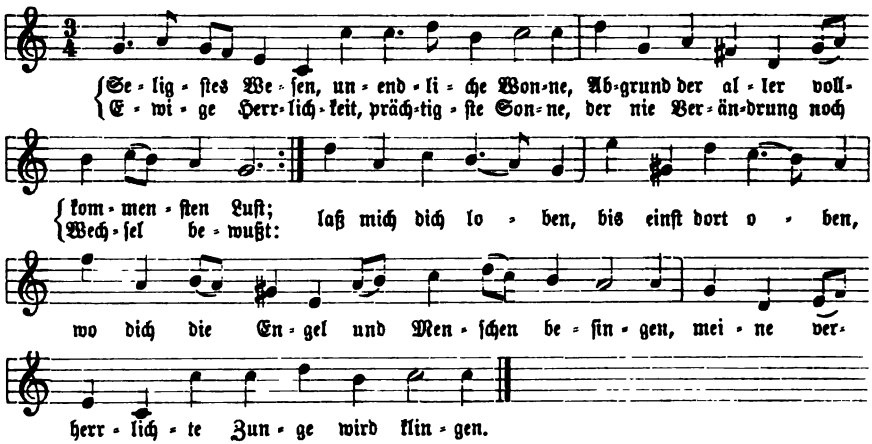
Selig sind die Herzen, Choral. Für dieses Lied von Zacharias Hermann (1643—1716), das in schlesischen Gesangbüchern wie z. B. dem Burgschen 1761. Nr. 1624. S. 987 vorkommt, haben Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1138. 1139. S. 874. 875 aus zwei schlesischen Manuskript-Choralbüchern: von Gebhardt 1782. Nr. 413 und 414 und aus der Kirche zu Freistadt in Schlesien 1791 eine eigene Melodie beigebracht. Sie erscheint in den genannten Quellen in zwei Formen: C-dur und C-moll, deren Vergleichung aber sofort ergiebt, daß es nicht, wie die genannten Choralbuch-Herausgeber, denen auch Zahn, Melodien I. Nr. 1140 und 1141. S. 306 gefolgt ist, meinen, zwei verschiedene Weisen, sondern ein und dieselbe Melodie ist. Wir setzen eben zur Vergleichung beide Formen untereinander:

[1]) Vgl. Chrysander in der Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 13. S. 99. Gödeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 157. 158.

Digitized by Google



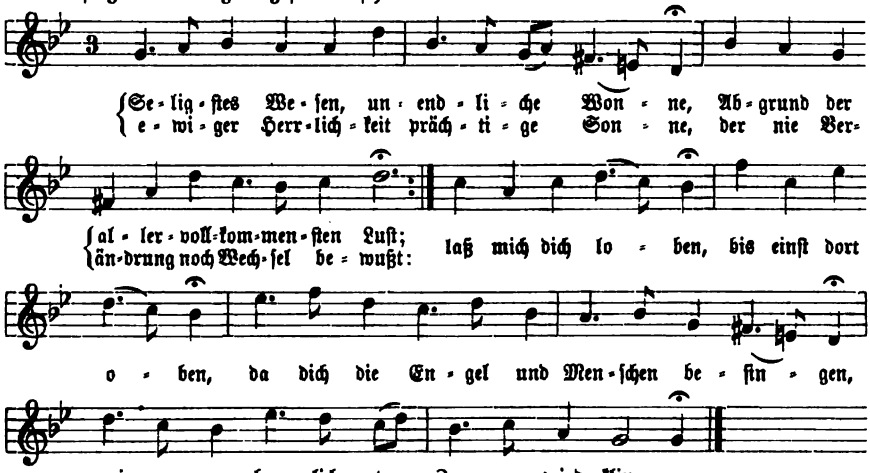
Seligſtes Weſen, unendliche Wonne, Choral. Das noch jetzt ziemlich verbreitete Lied des Hauptpaſtors Abraham Hinkelmann an St. Katharinen in Hamburg hat bei ſeinem Erſcheinen im Freylinghauſenſchen G.-B. I. 1704. Nr. 177. S. 255 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 380. S. 240) die folgende erſte eigene Melodie erhalten:



Sie iſt die am meiſten gebrauchte Weiſe des Liedes geblieben und ſteht z. B. im Wernig. G.-B. 1738. Nr. 172. S. 153; bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 112 (2te Mel.); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 336; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 168. S. 188; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 110a. S. 303; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 757. S. 337; Schwenke, Hamb. Ch.-B. 1832. Nr. 110. S. 112; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 495. S. 225; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 286. S. 102; derſ., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 352. S. 169; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 155. S. 80; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1141. S. 876 u. ſ. w. — Eine zweite Melodie, die ebenfalls Eingang erlangt hat, iſt, wie es ſcheint, Hamburgiſchen Urſprungs.

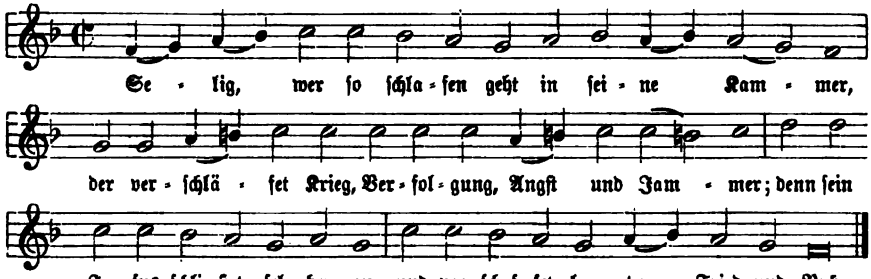
Digitized by Google

Ihre Quelle ist das Bronnersche Ch.-B. 1715. Nr. 595. S. 292—295, wo sie in der folgenden Originalgestalt erscheint:



Zu ihrer Verbreitung können wir anführen: Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 241. S. 115; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 112 (1te Mel.); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 169. S. 189; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 110b. S. 304; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 758. S. 338; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 496. S. 225 u. s. w. — Bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6987 und 6989. S. 246. 247 findet man noch zwei Weisen für unser Lied: die eine aus dem Hamb. Ch.-B. von Friese 1712. S. 124, die andere aus dem „Ch.-B. für Schule und Haus" von A. Geelhaar. Basel 1845. Nr. 114, letztere von Geelhaar selbst erfunden; beide sind aber über diese ihre Quellen nicht hinausgekommen.

Selig, wer so schlafen geht in seine Kammer, Choral. Dieses Lied von der „Seligkeit der in Jesu Entschlafenen" von G. Gerber stand im Schles. G.-B. von Burg 1745. 1761. Nr. 1039. S. 653 ohne Melodieangabe. Es erhielt eine eigene Melodie in Balth. Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 349, welche lautet:



Digitized by Google

Sie ist bei Karow, 460 Choralmelodien ꝛc. Dorpat 1848, und bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1142. S. 877 neu gedruckt.[1])

Selle, Thomas, der zu seiner Zeit als Musiker hochgeschätzte Kantor am Johanneum und Musikdirektor zu Hamburg, war am 23. März 1599 zu Zörbig in Sachsen[2]) geboren. Über seine Jugend, sowie darüber, wo er seine allgemeine und musikalische Bildung sich erworben, ist nichts mehr bekannt. Doch muß er seine Studien frühe begonnen und abgeschlossen haben, da wir ihn 1624 als Kantor zu Heide, dem Hauptort von Norddithmarschen, auf seiner zweiten Stelle treffen, nachdem er schon vorher, wenn auch wohl nur kurze Zeit, das Rektorat der Schule zu Wesselburen geführt hatte. In Heide wirkte er bis 1630, und dann bis 1637 in gleicher Eigenschaft als Kantor und Schulkollege zu Itzehoe. Am 17. Oktober 1637 war der Kantor Erasmus Sartorius (vgl. den Art.) am Johanneum zu Hamburg gestorben, und der Senat berief Selle zu dessen Nachfolger. Er mag die Stelle an der altberühmten Schule auf Weihnachten 1637 oder Neujahr 1638 angetreten haben, und hatte als Kantor zunächst den gesamten Gesangunterricht zu leiten. Daneben war er aber auch Lehrer an der Tertia, und man sah besonders darauf, daß der jeweilige Kantor nicht nur ein tüchtiger Musiker, sondern auch ein Gelehrter sei. Mit dem Kantorat am Johanneum war die Direktion der Kirchenmusik an den fünf hamburgischen Hauptkirchen: St. Petri, St. Nikolai, St. Katharinen, St. Jakobi und St. Michaelis verbunden, in deren jeder in regelmäßigem, fünfwöchentlichem Turnus am Sonnabend „Vespermusik“ und im Hauptgottesdienst am Sonntag „große Musik“ statt hatte. Zu all diesen Ämtern übertrug man Selle 1641 noch das des Kantors und Musikdirektors am Dom, mit dem er das Anrecht auf ein Kanonikat erlangte, das ihm durch Zuerteilung der sechsten kleinen Dompräbende (dadurch wurde er Canonicus minor am Dom) auch verliehen wurde.[3]) So war Selle von da ab „des musikalischen Chores der sämtlichen Kirchen

[1]) Zahn, Melodien I. Nr. 1438. S. 376 hat noch eine zweite Weise des Liedes aus dem handschr. schlesischen Ch.-B. von Gebhardt 1782. Nr. 432 beigebracht; aber sie ist sonst noch gänzlich unbekannt.

[2]) „Cervicca-Saxone“ nennt er sich auf dem Titel der „Deliciae pastorum Arcadiae“ von 1624 und seit Gerber, Altes Lex. II. S. 497 wird dies wie obenstehend übersetzt, obwohl Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 398 es für unrichtig erklärt hat, weil Zörbig lateinisch „Sorbiga“ heiße. Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengesʃ. II. S. 387.

[3]) Über die amtliche Stellung Selles und seiner Vorgänger und Nachfolger, unter denen ja namhafte Kirchenmusiker — wir erinnern nur an Namen wie Christoph Bernhard, Telemann, K. Phil. Em. Bach u. a. — waren, sind die Musiklexika bis zur Gegenwart vollständig im unklaren. Merkwürdigerweise machte schon Rist, der sich doch 1651 rühmte, daß Selle „fast bei die 24 Jahre hero (also seit c. 1627) sein alter und bekannter Freund“ sei, denselben im „Neuen Teutschen Parnaß“. 1652. S. 76 zum „Organisten an der Katharinenkirche“; vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 47. — Walther, Musik. Lex. 1732. S. 563 nennt ihn „Musik-Director und Canonicus am Dom zu Hamburg“, und hat damit wenigstens

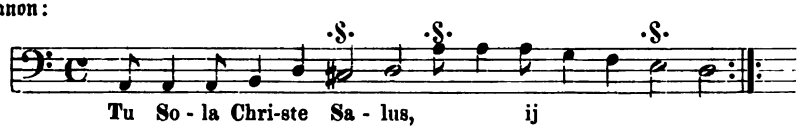
Digitized by Google

der weltbekannten Stadt Hamburg Führer und Regierer" und wirkte in dieser Stellung, in der es ihm an musikalischer Arbeit gewiß nicht gefehlt hat, „treufleißig" (wie Rist uns sagt) bis an seinen Tod am 2. Juli 1663.[1]) Seine beträchtliche Bücherſammlung hinterließ er der Hamburgiſchen öffentlichen Bibliothek, wo ihr zunächſt den mathematiſchen Werken ein beſonderer Platz eingeräumet wurde." — Als Komponiſt hat ſich Selle in einer Anzahl gedruckter Werke im Sinne der damals neuen konzertmäßigen Weiſe bethätigt. Er ſchrieb „nach jtziger Invention" weltliche Stücke, geiſtliche Gelegenheitsgeſänge zu Hochzeiten und Begräbniſſen und Kirchenkonzerte.[2]) Aber dieſe Werke ſind längſt vergeſſen, und die neuere geſchichtliche Forſchung iſt noch nicht dazu gekommen, dieſelben darauf hin zu unterſuchen, was ſie etwa Eigentümliches enthalten. So lebt Selle im evangeliſchen Kirchengeſang nur noch in einigen Choralmelodien fort, die in ſpäteren, mehr oder weniger eingreifenden Umformungen in den Gemeindegeſang aufgenommen wurden, obwohl ſie, wie wir von Riſt wiſſen, urſprünglich nur „für Gelehrte und Muſikverſtändige" gemeint waren. — Wir verzeichnen die folgenden geiſtlichen Muſikwerke Selles:

---

einen Teil ſeiner Ämter richtig angegeben. Gerber, a. a. O. bringt zur Angabe Walthers noch „Stadtkantor" hinzu, und ſeitdem iſt Selle — z. B. bei v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 388; Koch, Geſch. des Kirchenlieds IV. S. 114; Erk, Ch.-B. 1863. S. 259, auch bei Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 81 u. v. a. — „Stadtkantor, Canonikus min. und Muſikdirektor am Dom zu Hamburg." — Fétis, Biogr. des Musiciens VIII. S. 11 ſodann machte ihn zum „Muſikdirektor an der Katharinenkirche"; das hat Mendel-Reißmanns Lex. IX. S. 213 nachgeſchrieben und Riemann, Muſik-Lex. Ausg. 1887. S. 913 mit Gerbers Angabe gar noch zum „Stadtkantor, Kanonikus und Muſikdirektor der Katharinenkirche zu Hamburg" kombiniert. — Bezüglich der Stellung des Kantors als Lehrer bemerkt Sittard, Geſch. des Muſik- und Konzertweſens zu Hamburg. 1890. S. 28: „die Kantoren verwalteten früher auch das Lehramt mit den Subrektoren in der Sekunda." Dies iſt wohl kaum richtig, und Sittard ſelbſt citiert aus Müller, Beytrag zur Geſch. des Johanneums. Hamb. 1779. S. 50 die Stelle: „Die Cantores . . . alternieren in Anſehung des Ranges, je nachdem ſie früher oder ſpäter erwählet worden, mit den Lehrern der dritten Klaſſe." In allen Gelehrtenſchulen der deutſchen Städte war der Kantor „Collega tertius" und unterrichtete in Tertia und teilweiſe in Quarta. Vgl. auch Spitta, Bach II. S. 12. 13.

[1]) Dies Todesdatum giebt Gerber, a. a. O. und nach ihm alle Muſiklexika, auch Schwenke, Signale 1870. S. 66, Sittard a. a. O. u. a. Nur v. Winterfeld, a. a. O. hat „3. Juli", und Koch a. a. O. folgt ihm. — Selles Bildnis wurde 1653 von Dav. Dirckſen in Hamburg geſtochen (einen Nachſtich machte Maßperſen in Altona 1772); es iſt ein Hüftbild in 4° mit dem Kanon:



Vgl. Gerber, Altes Lex. II. Anh. I. S. 49. Monatsh. für Muſikgeſch. 1876. S. 51.

[2]) Ein „Conzert für Singſtimmen, Violinen und Violdagamben hat er Herrn Neumark zugeſchrieben," wofür ihn dieſer im Fortgepfl. Muſik.-poet. Luſtwald 1657. 3te Abtl. S. 34 in einigen ſehr proſaiſchen Reimen, die bei Walther, a. a. O. abgedruckt ſind, angeſungen hat.

Digitized by Google

1. Hagio-decamelydria, oder zehn geistliche Concertlein mit 1. 2. 3 und 4 Stimmen ꝛc. Hamburg 1631. 4°. — 2. Monophonia harmonica latina, hoc est XV concentus ecclesiastici de festis anniversariis, 2 aut 3 vocum etc. Hamb. 1633. 4°. — 3. Concentuum binis vocibus ad bassum continuum concinendorum etc. Hamb. 1634. 4°. — 4. Concertuum trivocalium germanico-sacrorum pentas etc. Hamburg 1635. 8°. — 5. Concertuum latino-sacrorum 2, 4 et 5 vocibus ad bassum continuum concinendorum. Liber primus. Rostochii 1646. 4°. Liber secundus. Hamb. 1651. 4°. — 6. „Teutsche geistliche Conzerten, Madrigalien und Motetten mit 3, 4, 5—12 und 16 Stimmen" im Mscr. bewahrt noch die Stadtbibl. zu Hamburg. — 7. 110 geistliche Melodien von Selle zu Liedern Rists wurden in den beiden folgenden Sammlungen des letzteren gedruckt: „Sabbathische Seelenlust". Lüneburg 1651. 58 Nrn., von denen eine: „Auf, auf, ihr Reichsgenossen" (vgl. den Art.) in kirchlichen Gebrauch kam und neuerlich mehrfach wieder gedruckt worden ist. „Neue Musikalische Festandachten." Lüneburg 1655. 52 Nrn. Von diesen sind drei Melodien noch im Gebrauch: „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit" zum Liede „O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht" (vgl. den Art.), im Original z. B. im Mecklenburgischen Melodienbuch 1867, allgemein aber in der Umbildung des Freylinghausenschen Gesangbuchs (I. 10te Ausg. von 1716); „Steh auf, du kühler Wind vom Norden" (vgl. den Art.), in der Verwendung zum Liede „Du bist ja, Jesu, meine Freude" im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704 noch ziemlich verbreitet; „Werde Licht, du Stadt der Heiden" (vgl. den Art.), gewöhnlich in der Umbildung bei Witt, Psalm. sacra. 1715, vereinzelt z. B. im Hermannsburger Ch.-B. 1876 auch original vorkommend.

Selneccer, Dr. Nikolaus, der bekannte Theolog und geistliche Dichter aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat in seinem Gesangbuch von 1587, in dem er seine und seiner Zeitgenossen geistliche Lieder sammelte, im ganzen 130 dieser Lieder durch Beisetzung seiner Namenschiffer „D. N. S." als sein Eigentum bezeichnet. Die Mehrzahl unter denselben ist ohne eigene Melodie; andere haben entlehnte Weisen bei sich, die meist entweder unmittelbar, oder mittelbar in Umbildungen der Böhmischen Brüder aus dem mittelalterlich-lateinischen Kirchengesang stammen; noch andern ist nur eine psalmodische Formel beigegeben, nach der sie gesungen werden konnten. Nur etwa 40 der Lieder sind mit Melodien versehen, die hier zum erstenmal erscheinen,[1]) und von ihnen wird angenommen, „daß sie von Selneccer selbst herrühren. Seine Geschicklichkeit in der Tonkunst läßt es mutmaßen, wenn auch seine Vorrede uns keine Andeutung weiter darüber giebt,"[2]) vielmehr ausdrücklich

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesf. I. S. 407. Koch, Gesch. des Kirchenlieds II. S. 486. 487.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. — Selneccer selbst sagt in seiner Vorrede, daß der „mehrer theil seiner Gesänge von fürnemen Musicis, Matthaeo Lemaystre, Scandello, vnd Bacussio Gothano componirt worden" seien. Vgl. diese Vorrede bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 663—668. — Zahn, Die Melodien ꝛc. an verschiedenen Stellen läßt die Frage der Urheber-

Digitized by Google

einige andere Musiker nennt, die Selneccersche Lieder komponiert haben. Diese Melodien nun sind von sehr einfacher Haltung und reizloser Art, einzelne nur den Umfang einer Quarte in Anspruch nehmend und ganze Zeilen ohne weiteres wörtlich aus älteren Kirchenweisen entlehnend.[1]) Es hat daher auch die Frage nach ihrer Urheberschaft jetzt kaum noch besondere Bedeutung, und dies um so weniger, als keine von ihnen bleibend in kirchlichen Gebrauch gekommen ist.[2]) Allerdings ist Selneccers Gesangbuch auch die Quelle der allgemein kirchlich gewordenen Weise „Nun laßt uns Gott dem Herren" (vgl. den Art.); aber gerade bei ihr steht sein Namenszeichen nicht und auch das Lied ist ihm früher nur irrtümlich zugeschrieben worden. — Selneccer war am 6. Dezember 1528[3]) in dem Nürnbergischen Städtchen Hersbruck, wo sein Vater Georg Schellenecker als Protonotarius des Nürnberger Rats amtete, geboren. Schon von frühester Jugend an muß der Knabe neben dem Schulunterricht auch solchen in der Musik und namentlich im Orgelspiel erhalten haben, da er schon in seinem 12. Jahr gegen einen kleinen Gehalt die Orgel in der Burgkapelle zu Nürnberg in einer Weise spielen konnte,

---

schaft Selneccers hinsichtlich dieser Melodien meist unentschieden. Er schreibt z. B. I. Nr. 27. S. 12 „wohl von S.", I. Nr. 407—420. S. 119—121 mit Bezug auf 13 derselben „vermuthlich auch die Melodien von S.", dann II. Nr. 2559. S. 140 und Nr. 2583. S. 148 „bei (von?) S.", und nur zweimal III. Nr. 4385. S. 57 und Nr. 5373. S. 393 setzt er das „von S." ohne Vorbehalt, aber auch ohne daß zu ersehen ist, warum hier so und anderwärts anders. — Die irrtümliche Angabe, daß die allgemein bekannten Kirchenmelodien „Wach auf, mein Herz, und singe" (d. i. „Nun laßt uns Gott dem Herren"), „Allein Gott in der Höh sei Ehr" und Singen wir aus Herzensgrund" von Selneccer seien, sollte künftig nicht mehr fortgepflanzt werden. Gerber, Altes Lex. II. S. 499 hat sie unter Berufung auf Kühnaus Ch.-B. zugleich mit diesem verschuldet, und die Musiklexika von Schilling VI. S. 327; Gaßner 1849. S. 773; Bernsdorf III. S. 554; Paul, Handlex. II. S. 431 und Mendel-Reißmann IX. S. 214 bis heute nachgeschrieben.

[1]) Vgl. Wolfrum, Die Entstehung ꝛc. des Deutschen evang. Kirchenlieds in musik. Beziehung. 1890. S. 103. 104. „Man vergleiche bei Zahn (Die Melodien ꝛc.) die 4zeiligen Melodien: Nr. 416, deren 1. Zeile = 1. Zeile von „Aus tiefer Not" (phrygisch), Nr. 417, deren 2. Zeile = 2. Zeile vom nämlichen Liede, Nr. 418, deren 1. Hälfte = der 1. Hälfte von „Christ, der du bist der helle Tag", Nr. 420, deren 1. Zeile = 1. Zeile von „Ach Gott vom Himmel, sieh darein" u. s. w."

[2]) Einige dieser Melodien findet man außer bei Zahn, a. a. O. noch neu gedruckt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 50. S. 22. Nr. 64. S. 28. Nr. 72. S. 32. Nr. 90. S. 40. 41. Nr. 230. S. 119; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 86. S. 39. Nr. 851. S. 395. Nr. 1064. S. 497; Layriz, Kern II. Nr. 170. S. 21. Nr. 207. S. 42; Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 180. S. 278; Musica sacra (Berlin, Bote & Bock). Bd. XI. S. 70. Vgl. auch Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben. 1871. S. 184.

[3]) Gewöhnlich wird 1532 als sein Geburtsjahr angegeben. Allein in seiner Paraphrasis psalterii 1583 steht am Schlusse des 150. Psalms die Bemerkung: „absolutum Gaudesiae, anno 1573, die Maji 25. anno aetatis 45." Koch, a. a. O. hat daraus herausgerechnet, daß „Selneccer nicht 1532, sondern 1530 geboren" sei. Das ist aber ein Irrtum, denn 1573 — 45 ist 1528 und nicht 1530.

Digitized by Google

durch die er bei einem Besuche des Kaisers Ferdinand I. in Nürnberg dessen besondere Aufmerksamkeit erregte.[1]) 1549 bezog Selneccer die Universität Wittenberg, um Theologie zu studieren. Er wurde hier Melanchthons Hausgenosse und Schüler, dessen milderen Ansichten er beitrat, und erwarb sich schon 1554 die Magisterwürde. Auf Melanchthons Empfehlung wurde er 1557 als zweiter Hofprediger nach Dresden berufen, hier aber sofort auch in die Streitigkeiten zwischen den strengen Lutheranern und den sog. Philippisten verwickelt, durch die er dann, weil er — obwohl bei Luthers Lehre vom Abendmahl beharrend — doch mehr vermittelnd zu wirken suchte, lebenslang „viel Gebeiß und Ärgerniß zu erdulden" hatte. Von 1561—1568 lehrte er an der Universität Jena, dann bis 1570 zu Leipzig, wo er zugleich Prediger an der Thomaskirche und Superintendent war. 1570 beurlaubte ihn der Kurfürst August und er ging als Hofprediger und Generalsuperintendent nach Wolfenbüttel, kehrte aber schon 1574 wieder nach Leipzig zurück und beteiligte sich von hier aus als einer der Hauptmitarbeiter an der Konkordienformel, die 1577 zustande kam. 1586 auf Andringen der Gegenpartei aufs neue entsetzt, ging Selneccer als Generalsuperintendent nach Hildesheim, und als er von da 1592 wieder zurückgerufen wurde, erreichte er zwar Leipzig, das er längst als seine eigentliche Heimatstadt angesehen hatte, noch, aber nur um daselbst am 24. Mai 1592 zu sterben. — Seinem Äußern nach ein Mann von auffallend kleinem und schwächlichem Körper, hat Selneccer doch mit unermüdlich thätigem Geiste der Kirche seiner Zeit als Lehrer nicht nur — dem die Zeitgenossen den Ehrentitel eines „testamenti Christi assertor constantissimus" beilegen konnten —, sondern auch, nach dem Maße der ihm in dieser Richtung von Gott verliehenen Begabung, als Dichter, Sänger und Tonsetzer von Kirchenliedern in Treue gedient. Sein Gesangbuch ist:

> Christliche Psalmen, Lieder vnd Kirchengesenge, in welchen die Christliche Lehre zusam gefasset vnd erkleret wird, Trewen Predigern in Stedten vnd Dörffern, auch allen frommen Christen zu diesen letzten vnd schweren zeiten, nütz vnd tröstlich. Durch D. Nicolaum Selneccerum. Gedruckt zu Leipzig durch Johan: Beyer, im Jahr M.D.L.XXXvij. — 78½ Bogen in 4°. — S. 285—380 zwei Passionen nach Matthäus und Johannes in der alten choralischen Form, und S. 447—499 die „Threni Jeremiae" (Lamentationen) in derselben Weise zum Absingen am 10. Sonntag nach Trinitatis eingerichtet.[2])

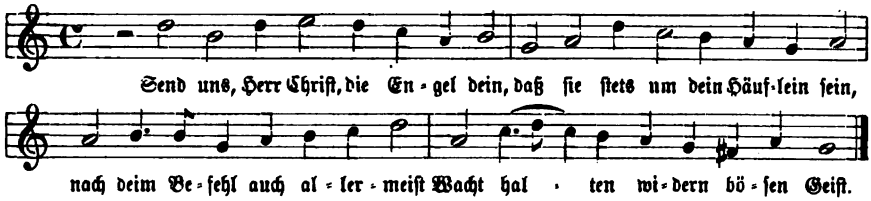
Send uns, Herr Christ, die Engel dein, Choral. „Aufs Fest St. Michaelis" hat Bartholomäus Helder dies Lied samt seinem vierstimmigen Tonsatz

[1]) Walther, Musik. Lex. 1732. S. 563 und Gerber, a. a. O. erzählen nach „Dr. Joh. Andr. Gleichens Dreßdenischer Reformations- und Hofprediger-Historie I. S. 92 und 93" sogar, der Kaiser habe die Absicht gehabt, sich des Knaben auf rechtswidrige Weise zu bemächtigen und ihn durch „seine Leute heimlich nach Spanien entführen" zu lassen, um seiner als Kapellmusiker sicher zu sein.

[2]) Vgl. Wackernagel, a. a. O. 1855. S. 414—416. — Mützell, Geistliche Lieder aus dem 16. Jahrh. II. Nr. 271—298. S. 496—550.

Digitized by Google

über die von ihm gesungene eigene Melodie geschrieben; im Gothaischen Cantionale sacrum I. 1646. Nr. 112 erschien die Komposition, mit „Helderi" überschrieben, gedruckt. Die Melodie heißt:



Helders Tonsatz findet man neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 546. S. 835.

Septime, Die, als Orgelregister, entweder als Stimme für sich, oder als einer der Chöre in einer gemischten Stimme. Unter den Naturtönen des Horns und der Trompete erscheint als siebenter vom Grundton aus gerechnet, oder als sechster Oberton ein Ton, der kleiner, d. h. etwas tiefer ist als eine wirkliche (temperierte) Septime und daher, wenn er als solche brauchbar sein soll, vom Bläser in die Höhe getrieben werden muß. Geht man z. B. von klein c als Grundton mit der Schwingungszahl 128 aus, so muß b^2 912 Schwingungen haben; der fragliche 6te Oberton als Naturton hat aber deren nur 896, schwebt also abwärts.[1]) Diese natürliche Septime erklingt nun auch unter den Obertönen der Orgelstimmen. Und wie man die andern natürlichen Obertöne, die Oktaven, Quinten und Terzen schon längst durch Einstellung ihrer künstlichen Äquivalente in eigenen Pfeifenreihen, als Nebenstimmen einzeln oder in mehrchörigen gemischten Stimmen zusammengezogen, zu verstärken und ihren klangfärbenden Einfluß auf die Registermischungen der Grundstimmen der Orgel zu heben gesucht hat: so hat man neuerdings angefangen, dies auch mit dem natürlichen Oberton der Septime zu thun. Doch stehen der Einführung von Septimenstimmen und Septimenchören in die Orgel noch manche Vorurteile entgegen und die Beispiele solcher Stimmen in neuen großen Orgelwerken sind daher zur Stunde noch zu zählen. Von der irrigen Idee ausgehend, die Zusammenstellung der Orgelstimmen sei im harmonisch-accordischen Sinne gemeint, hat man bekanntlich schon früher die Nebenstimmen aus der Orgel verbannen wollen. Aber auch jetzt ist man lange noch nicht allgemein zu der allein richtigen Ansicht

[1]) Kirnberger in seinen „Vermischten Musikalien" 1769. Vorr. nannte die natürliche Septime i und verwendete sie dort S. 26 in einer Flötensonate. Ein Beispiel der Verwendung des Tones i von Fasch findet man auch bei Gerber, Neues Lex. II. S. 86, und ebendas. III. S. 54 wird berichtet, daß Kirnberger den Ton i in einer Berliner Orgel (Garnisonskirche) habe anbringen lassen. Vgl. auch Marpurg, Versuch über die musik. Temperatur 1776. § 52—55. 59. 107. Chladni, Akustik 1802. S. 28. 29; Derf. „Über das i" in der Musikzeitschrift Cäcilia. IX. S. 171; Opelt, Allg. Theorie der Musik. 1852. S. 20. 30, und Zamminer, Die Musik und die musik. Instrumente. 1855. S. 119.

Digitized by Google

durchgedrungen, daß dieſe ſämtlichen Nebenſtimmen nur die in wirkliche Pfeifenreihen eingeſtellten Obertöne ſind, welche in allen grundtönigen Stimmen ſchon als natürliche mitklingen. Zwar die Oktaven-, Quinten- und Terzenſtimmen, ob ſie auch, wie man meint, jegliche polyphone Stimmführung zerſtören, oder ſich mit unſrer temperierten Stimmung nicht vertragen, glaubt man zur Not paſſieren laſſen zu können, weil ſie wenigſtens konſonierende Intervalle darſtellen.[1]) Nicht ſo die Septime. Mit Bezug auf ſie hält man die Frage für berechtigt: wie kommt ein diſſonierendes Intervall in die Orgel, das ſich notwendig in ein konſonierendes auflöſen muß, hier aber mit jedem neuen Ton wieder erklingt, ohne daß eine Auflöſung erfolgt?[2]) — Wir führen noch einige Beiſpiele von Septimenſtimmen aus Orgelwerken der Gegenwart an. Cavaillé-Coll hat in der Orgel von Notre-Dame in Paris eine beſondere Septime geſetzt, ebenſo Ladegaſt im HW. der Nikolaikirche zu Leipzig; letztere hat $2^2/_7'$ Tongröße, verſtärkt alſo den Sechzehnfußton. Mit Quinte $5^1/_3'$ zu einer gemiſchten Stimme verbunden ſteht eine Septime $4^4/_7'$ — alſo auf den 32′ Ton des Pedals wirkend — im Pedal der Orgel der Holy Trinity Church in Hull, von Foſter und Andrews daſelbſt; mit Terz $1^3/_5'$ hat Ladegaſt im HW. der Domorgel zu Schwerin von klein c an eine Septime $1^1/_7'$ vereinigt.[3]) Am liebſten jedoch wird bis jetzt die Septime als einer der Chöre des Kornett geſetzt: ſo bei Ladegaſt zu St. Nikolai und St. Pauli in Leipzig (4fach, auf C = g c^1 e^1 b^1) und in Schwerin; einen 16füßigen Kornett, den er „Groß Mixtur" nennt und aus Terz $3^1/_5'$, Septime $2^2/_7'$, Oktave 2′ gebildet hat, ſetzte Sauer in der Konzert-Orgel des Rudolphianums in Prag.[4]) — Alle dieſe angeführten Septimen haben, um ihren Klang zu mildern, ganz- oder doch halbgedeckte Körper.

Sequenz, Die (in den alten Agenden öfters auch „der Sequenz", oder gar „der Squentz" genannt), als liturgiſches Geſangſtück. Es war bald nach Gregors I. Zeit, daß am Ende des zwiſchen der Lektion der Epiſtel und des Evangeliums im

[1]) Vgl. hierüber O. Dienel, Die moderne Orgel. Berlin 1891. S. 5—7 und deſſen Ausführungen gegen ſolch irrige Anſichten. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 154 bemerkt: „Man muß mit dem Vorurteil, als komme es bei der Orgel darauf an, Vieltönigkeit im Sinne der Harmonie zu ſchaffen, gänzlich brechen. Jede Taſte, ſoviel Regiſter auch gezogen ſein mögen, hat nur einen Klang hervorzubringen" — in den die Obertöne der ein-, wie der mehrchörigen Nebenſtimmen verſchmelzen, wenn — dieſe gut gebaut ſind.

[2]) Vgl. Dr. Herm. Langer in einem Reviſionsbericht Urania 1875. Nr. 7. S. 162. Gnädig meint derſelbe: „Die Beſetzung des Septimenintervalls (!?) mag geſtattet ſein, ſobald dasſelbe durch die Grundſtimme gehörig gedeckt erſcheint." — Allihn, a. a. O. S. 260. 261.

[3]) Von dieſer gemiſchten Stimme bezeugt Maßmann, Orgelbauten in Mecklenb. I. S. 60: „in Verbindung mit Oktave 4′, Bordun 16′, Doppelgedackt 8′, Rohrquinte $5^1/_3'$ und Quinte $2^2/_3'$ läßt ſich dieſelbe als eine auffallend ſchöne, ſehr ſtarke Geſangsſtimme verwenden."

[4]) Nach Dienel, a. a. O. S. 12. Anm. iſt dieſe Sauerſche Stimme „ein ſehr ſchönes Regiſter, das in Verbindung mit Quinte $5^1/_3$ zu Principal 16′ 8′ und 4′ einen rohrwerkartig gefärbten klaren Sechzehnfußton giebt."

Digitized by Google

Hauptgottesdienst stehenden liturgischen Halleluja (vgl. den Art.) die Jubili (vgl. den Art.) erschallten, „jenes „unsägliche Jauchzen", mit dem die feiernde Schar den Schlußlaut a des liturgischen Wortes (des Alleluja) ins Unendliche hinausdehnte und mit Lust zu modulieren nicht müde wurde."[1]) Dem Übelstand, daß diese wortlosen Modulationen in ihrer für die verschiedenen Feste verschieden gebildeten Tonfolge nur schwer behalten werden konnten und daher mehr und mehr regellos wurden, suchte man dadurch zu begegnen, daß man denselben erbauliche Texte unterlegte. Da diese Texte in Prosa waren, so hießen die Stücke Prosen (prosae. Vgl. den Art.); später wurden sie am Ende gereimt und in Kadenz gebracht, ohne daß sie jedoch zu wirklichen Versen zu werden brauchten. In dieser Form hießen die Stücke Sequenzen, Folgegesänge, Anhängsel, entweder, weil sie dem Halleluja folgten, oder weil ihnen die Lesung des Evangeliums folgte.[2]) Um die Ausbildung der Sequenzen erwarb sich Notker Balbulus mit seinen Schülern und Nachfolgern in der Sängerschule von St. Gallen im neunten Jahrhundert das größte Verdienst.[3]) Notker bildete seine zahlreichen Sequenzen nach der von ihm selbst aufgestellten Norm, je einer Silbe des Textes auch nur eine Note der Melodie zuzuteilen, und gelangte dadurch, daß er jede melodische Reihe zweimal wiederkehren ließ, außerdem regelmäßig wiederkehrende Kadenzen bildete, auch bereits eine Art von Refrain anwendete, zu einer ziemlich festen formellen Gestaltung seiner Stücke. Doch waren die Sequenzen von ihm ausschließlich nur für den klerikalen Chorgesang, nicht aber für den Gemeindegesang gemeint, und sie sind nach dem Brauch der römischen Kirche, die bis gegen die Wende des Jahrtausends den Gemeindegesang vollständig beseitigt hatte, nie etwas anderes gewesen als lateinische Chorgesänge.[4]) Mit der

[1]) Vgl. über die Jubili am Alleluja Gerbert, De cantu et musica sacra. 1774. I. S. 59. 62. 337. 338. 406 ff. 408. Gautier, Les tropes. Paris 1886. I. S. 21.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 565, der uns zugleich sagt, daß man zu seiner Zeit in der römischen Kirche „manchmahl auch in Vespern vor dem Magnificat" und entweder „musicalisch, oder wechselsweise mit der Orgel und sur le livre oder in Contrapuncto" Sequenzen gesungen habe. — Über den Namen sagt Luk. Lossius: „Sequentia vocabulum est latinis inusitatum substantivum. Ideo quidam malunt vocare Prosas hujus modi cantica. Etsi quaedam etiam metrica ratione sint compositae . . . Nos sequentiae nomen, quod frequentiore usu est, retinuimus."

[3]) Über Notker vgl. man die Vorr. seines Liber sequentiarum in Patrol. lat. Ed. Migne. CXXXI. S. 1003. 1004. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. 1841. S. 29 ff. 76 ff. 91 ff. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. 1858. S. 89 ff.

[4]) Es ist daher irrig, wenn Jahn, Mozart IV. S. 716 meint, durch die Sequenzen sei „der Gemeinde eine kräftigere Betheiligung am Gottesdienst erwirkt" worden. Vgl. dagegen Kleinert, Zur christl. Kultus- und Kulturgesch. 1889. S. 40 u. S. 275. „Die Energie, mit welcher der Ausschluß der Gemeinde vom Allelujagesang (und damit auch von dem der Sequenzen) betrieben wurde, erhellt namentlich aus der häufigen Einschärfung — („laicus in ecclesia non debet recitare lectionem nec Alleluja dicere sive cantare") — in den Bußordnungen." Vgl. Wasserschleben, Bußordnungen der abendl. Kirche. 1851. S. 150. 177. 202. 435. 618. Gerbert, a. a. O. I. S. 243.

Digitized by Google

Zeit entstand eine so große Anzahl von Sequenzen, daß die römische Kirche im Interesse der Ordnung ihres Kultus sich genötigt sah, deren Gebrauch wesentlich einzuschränken, bis schließlich nur noch drei — Victimae paschali (vgl. den Art.), Veni sancte spiritus (vgl. den Art.) und Lauda Sion salvatorem — in das nach dem Tridentinischen Dekret 1568 zusammengestellte Breviarium Aufnahme fanden.[1]) — Für die evangelische Kirche wollte Luther (Form. missae 1523) das auf 2 Verse verkürzte „Graduale samt Halleluja" beibehalten, aber von „langen Sequentz und viel Geplerr" nichts wissen, und für einfachere Verhältnisse bestimmte er 1526: „Auf die Epistel singet man ein deutsch Lied: Nu bitten wir den heiligen Geist, oder sonst eins, und das mit dem ganzen Chor." Die ältesten Agenden waren zwar in Bezug auf Kürzungen im Graduale — ein „Halleluja sine caudis" wird einmal ausdrücklich verlangt — mit Luther einverstanden,[2]) aber die Sequenz fallen zu lassen, konnten sie sich nicht entschließen. Darum wird bestimmt: „Hierauff singet das Chor die Seqventiam de tempore vel Festo . . . auff die Sontage nach Trinitatis sol man alle Monat die Seqventiam de Trinitate singen . . wenn Apostel-Tage, Decollationis Joannis, Mariae Magdalenae, Conversione Pauli, der heiligen Marterer, fallen, sol man Sontags zuvor oder darnach, wie es gelegen, dieselbige Seqventiam singen, wie sie Lossius gesetzet hat . . . vor die Seqventia kan auch unterweilen Da Pacem gesungen werden.[3]) Damit war dem hergebrachten Sequenzengesang auch in der evangelischen Kirche gewiß alle Ehre angethan, und er ist in den Städten und mindestens an den Festtagen bis tief ins 18. Jahrhundert herein festgehalten worden. Von Weihnachten bis Purifikationis sang man Grates nunc omnes, von Ostern bis Pfingsten Victimae paschali und an Trinitatis und den nachfolgenden Sonntagen der festlosen Zeit die Sequentia de Trinitate (Benedicta semper sancta sit trinitas) nebst den auf einzelne Sonntage fallenden Apostelsequenzen.[4]) Anders mußte man sich auf „Dörfern, da keine Schüler" waren, zu helfen suchen. Da folgte man gerne dem so natürlichen, der Stellung der Gemeinde, die ja im evangelischen Gottesdienst sich an jeder Stelle der Liturgie selbst bethätigen soll, so sehr ensprechenden Ausweg, den auf Luther gestützt selbst ein so strenger Liturgiker wie Lukas Los-

[1]) Sequenzen im strengen Sinn, wie Wolfrum, Die Entstehung ꝛc. des evang. Kirchenlieds in musik. Beziehung 1890. S. 20 will, sind weder das Salve festa dies (vgl. den Art.), noch das Media vita, noch auch das Dies irae im Requiem. Vgl. Card. Bona, rer. liturgic. II. 7. 6. — Die Sequenzen Grates nunc omnes und Mittit ad virginem sind in liedmäßiger Form allein im evang. Kirchengesang fortgepflanzt worden.

[2]) Vgl. Hamb. K.-O. 1529. Braunschw. K.-O. von Bugenhagen 1531. Wend. K.-O. für Mecklenb. 1540. Schlesw.-Holst. K.-O. 1542 u. a.

[3]) Vgl. Pomm. K.-O. bei Schenk, Handagende 1857. S. 13. Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1544. Lauenb. K.-O. 1585.

[4]) Vgl. Wend. K.-O. Mecklenb. 1540. K.-O. der Herz. Elisabeth zu Braunsch.-Lüneb. 1542. Pommer. K.-A. 1563. Östr. K.-O. 1751. Hessen-Darmst. K.-O. 1724 u. a.

Digitized by Google

sius offen gelassen hatte, wenn er sagte, man könne statt der Sequenz auch einen „Psalmum aliquem germanicum“ singen. Auf den Dörfern traten die „deutschen lieblichen Lieder“ frühe schon ganz an die Stelle der Sequenz und wurden so gewählt, daß sie „auf die Zeit („detempore“) oder auf das Evangelium“ sich schickten, und für jede Kirchenzeit agendarisch festgesetzt. Aber auch in den Städten, in Verhältnissen, da es an einem Chor nicht fehlte, traten nach und nach Veränderungen ein, die darauf abzielten, daß „die christliche Gemeinde auch an dieser Stelle mitsingen und ihre gottselige Übung, wie solches jede Zeit fordert, haben“ könne.[1]) Man verband mit dem Chorgesang der Sequenz das Gemeindelied, entweder so, daß jener voranging und dieses angehängt wurde, oder daß beide miteinander wechselten.[2]) Das an dieser Stelle gesungene Gemeindelied wurde bald das Hauptlied und typisch für den betreffenden kirchlichen Tag oder die jeweilige kirchliche Zeit. Hier setzte denn auch die evangelische Kirchenkantate als die „Hauptmusik“ ein, die von der Perikope des Tages — „de tempore“ — ausging und in dessen Hauptlied auslief und deren frei madrigalisch gestaltete, lehrhafte Textunterlagen den prosaischen oder in lateinische Reimverse gefaßten Lehrtexten der alten Sequenzen schon äußerlich zum Verwechseln ähnlich sahen.[3]) — Die Restaurations-Liturgiker der Gegenwart sind zwar so ziemlich alle darüber einig, daß die Wiederherstellung der alten, ihrer Musik nach „wenig melodischen“ und ihrem Texte nach „wahrhaft prosaischen“ Sequenzen nicht gut thunlich, ja für den Gemeindegesang „schlechthin unmöglich“ sei. Was aber an ihre Stelle zu setzen sei, darüber gehen die Meinungen weit auseinander,[4]) und wenn auch viele darin übereinstimmen, daß „das Zweckmäßigste immer ein deutsches Lied oder Liedervers bleiben“[5]) werde, so ist das nur ein Auskunftsmittel der Verlegenheit. Daran, daß die deutsche evangelische

---

[1]) Wie in der Calenbergischen K.-O. des Herz. Julius von Braunschw.-Lüneb. 1569 ausdrücklich gesagt ist.

[2]) Vgl. Stralf. K.-O. 1555. Oldenb. K.-O. 1571. Lauenb. K.-O. 1585. Nördlingische K.-O. 1650.

[3]) Die Weimar. K.-O. des Herz. Joh. Ernst von 1664 bestimmt, daß statt der Sequenz „ein Stück figuraliter gesungen und zugleich die Orgel drein geschlagen“ werde, und die Ulmsche K.-O. 1747 schreibt die Besetzung der an dieser Stelle eintretenden Musik hinsichtlich der zu verwendenden Singstimmen und Instrumente für Fest- und Sonntage genau vor.

[4]) Nur ein Beispiel! Schoeberlein, Schatz I. S. 204 sagt ohne weiteres: „Die Gemeinde singt hier ihr Hauptlied“ — Layriz, Kern IV. S. VI. VII aber: „Die Stellung des Hauptliedes oder überhaupt irgend eines längeren Liedes zwischen Epistel und Evangelium ist nichts als eine Ausgeburt liturgischer Verlegenheit und eine Zerreißung aller liturgischen Ordnung. Das Hauptlied insbesondere könnte gar keine ungeschicktere Stellung erhalten als diese: möge es sie nie wieder einnehmen dürfen.“

[5]) Vgl. Kraußold, Hist.-Musik. Handbuch für den Kirchen- und Choralgesang. 1855. S. 188. In seiner Musik. Altar-Agende 1853 hatte derselbe Liturgiker hier „Chorgesang oder Kirchenmusik ohne Kirchenlied“ verlangt; andere, wie Schubring, Agende der Prov. Sachsen 1856, halten das Lied fest.

Digitized by Google

Kirche gerade für diese Stelle der Liturgie in den Kirchenkantaten Seb. Bachs einen über alles herrlichen und reichen Schatz edelster Musik besitzt, — daran denkt man nicht,[1]) um die Zurückgewinnung dieser Werke für den Gottesdienst will man sich nicht bemühen. Es ist freilich wahr: die für die tüchtige Darstellung der Bachschen Kantaten nötigen Kräfte sind bis auf weiteres nicht überall und nur in größeren Verhältnissen zu haben; aber überall könnte man wenigstens einen Anfang machen und Bachsche Choralsätze mit Orgelbegleitung vom Chor zwischen den Strophen des Gemeindeliedes singen lassen, und die strengsten Liturgiker dürften dagegen kaum etwas einwenden, da mans schon im Reformationsjahrhundert ebenso gemacht hat. Sie brauchten sich dann nicht mehr darüber zu streiten, was an die Stelle der alten Sequenzen zu setzen sei: die Bachschen Kirchenmusiken, das sind die Sequenzen, das sind die Jubili der deutschen evangelischen Kirche.

Sering, Friedrich Wilhelm, Musikdirektor am Lehrerseminar zu Straßburg im Elsaß, ist am 26. November 1822 zu Fürstenwalde in der Nieder-Lausitz geboren. Im Seminar zu Altdöbern bis 1842 zum Lehrer ausgebildet, ging er 1844, um specielle Musikstudien zu machen, auf das Königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, wo namentlich A. W. Bach und Ed. Grell seine Lehrer waren. Nachher genoß er noch mehrere Jahre auch den Unterricht A. B. Marx', bis er 1851 seine erste Stelle als Musiklehrer am Seminar zu Köpenik bei Berlin antrat. In gleicher Eigenschaft ging er 1853 an das Seminar zu Franzburg im Regierungsbezirk Stralsund, und 1855 an das zu Barby a. d. Elbe (Prov. Sachsen) über. Hier erhielt er in Anerkennung seiner ersprießlichen Thätigkeit 1861 den Titel eines Königlichen Musikdirektors. Von 1. Januar 1871 ab übernahm er als Ernst Hentschels (vgl. den Art.) Nachfolger die Redaktion der Musikzeitschrift „Euterpe" und führte sie, dem Geist und der Weise seines würdigen Vorgängers mit Erfolg nachstrebend, bis zu deren Eingehen Ende 1884. Im Oktober 1871 folgte er dem Rufe als Oberlehrer der Musik an das neu eingerichtete kaiserliche Lehrerseminar zu Straßburg, verwaltete diese in mehrfacher Beziehung exponierte Stelle zuerst provisorisch, seit 1. April 1872 aber definitiv und hat in derselben sich die vollste Anerkennung zu erwerben gewußt, auch auf das musikalische Leben Straßburgs überhaupt fördernden Einfluß geübt. — Der Schwerpunkt von Serings Thätigkeit lag von Anfang an auf dem musikalisch-pädagogischen Gebiet. Alle Zweige des musikalischen Schul- und namentlich Seminarunterrichts hat er in zahlreichen Schriften und Sammlungen praktisch-einsichtsvoll bearbeitet und dadurch, sowie durch verschiedene Sammlungen geistlicher und kirchlicher Gesangs- und Orgelmusik, mittelbar auch der evangelischen Kirchenmusik wesentliche Dienste geleistet. Wir führen die folgenden seiner Werke an:

[1]) So viel ich neuere liturgische Werke gelesen und durchgesehen habe, erinnere ich mich an keines unter allen, das Seb. Bach und seine Kirchenmusik im Hinblick auf die fragliche Stelle des Hauptgottesdienstes auch nur erwähnt hätte.

Digitized by Google

Op. 2. Präludium und Tripelfuge für Orgel. Berlin, Gaillard. — Op. 3. 2 geistl. Gesänge für S. u. A. mit Pf. Ebendas. — Op. 5. Der 72. Psalm für gem. Chor mit Pf. Berl., Eßlinger. — Op. 10. Choräle für mehrst. Mchor. Heft 1. 2. Berlin, Bote & Bock. — Op. 12. Hymne für gem. Chor mit Pf. — Op. 13. Toccata für Orgel. Ebendas. — Op. 20. Motette für gem. Chor und Solostn. mit Pf. Berlin, Eßlinger. — Op. 21. Orgelsatz in C-moll, Präludium und Fuge in C-dur. Erfurt, Körner. — Op. 22. Choräle für mehrst. Mchor. 3tes Heft. Berlin, Bote & Bock. — Op. 27. Choralmelodien zwei- und dreist. für Schulen. 2 Hfte. Gütersloh, Bertelsmann. — Op. 32. Christi Einzug in Jerusalem. Adventskantate für Solostn., Chor und Orch. Kl.-A. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 38—41. Der theoretisch-praktische Organist. 1te Stufe 1861. 40 S. 2te Stufe. 3 Hfte. 1862. 115 S. 3te Stufe 1863. IV u. 72 S. 4te Stufe. 1863. IV u. 108 S. gr. Lex. 8°. Erfurt, Körner. — Geistliches Liederbuch. Vierstimmig für S. A. T. u. B., sowie für 1 Sst. mit Pf. Gütersloh 1863. Bertelsmann. XV u. 160 S. 4°. — Op. 42. Psalm 13 für Mchor. — Op. 43. Hymnus nach dem 47ten Psalm für Mchor. — Op. 50. Die Choralfiguration, theoretisch und praktisch. Choralfigurationen von Joh. Seb. Bach, dem Verfasser und andern Komponisten für das Studium und den Gebrauch beim Gottesdienst. 2 Teile. Gütersloh 1868. Bertelsmann. — Op. 51—56. Figurierte Choräle von Seb. Bach u. a. für Pf. zu 4 Händen. Ein Beitrag zur geistl. Hausmusik. 6 Hfte. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 62. Psalm 97 für Solostn., Mchor. u. Orgel. Berlin, Bote & Bock. — Op. 65. Was Gott thut, das ist wohl gethan. Für Mchor., Viol. u. Orgel. Ebendas. — Op. 77—82. Armonia. Eine Sammlung geistlicher und weltlicher Gesänge für gem. Chor. 6 Hfte. Magdeb. 1873. Heinrichshofen. — Op. 86. Choralmelodien mit historischen Notizen. 2 Hfte. Ebendas. — Op. 99—104. Geistliche Männerchöre in chronologischer Folge von der 2. Hälfte des 15. Jahrh. bis auf unsre Tage für die Kirche, akad. Chöre, Prediger- und Lehrerseminare, Lehrergesangvereine, sowie als Beitrag zur Gesch. der Musik gesammelt, geordnet, zum Teil harmonisiert und zum Vortrag eingerichtet. 6 Hfte. 8°. Ebendas. — Op. 113. Männerchöre aus alter und neuer Zeit in chronologischer Folge vom 15. Jahrh. bis heute. Für höhere Schulanstalten gewählt, geordnet und zum Teil harmonisiert. Iter Bd. Geistl. Chöre. IIter Bd. Choräle (IIIter Bd. Weltlich). Lahr 1883. Schauenburg. — Op. 123. Ausgewählte Orgelkompositionen der hervorragendsten Orgelkomponisten von sonst und jetzt und mit Beiträgen von Chr. Fink, G. Flügel, A. W. Gottschalg, Ed. Grell, Alex. Guilmant, J. G. Herzog, G. Merkel, Jos. Rheinberger. Für musikalische Hochschulen, Seminare und Kirchen herausgegeben, vom Leichteren zum Schweren aufsteigend geordnet und mit Applikatur versehen. Leipzig (1886), Siegel. 3 Bde. qu. 4°. — Op. 126. Orgelschule. Iter Teil. Ausbildung von Organisten für einmanualige Orgeln. IIter Teil. Ausbildung von Organisten für mehrmanualige Orgeln. IIIter Teil. Höherer Grad der Ausbildung. (Welch sonderbare Umschreibung des „vom Leichteren zum Schwereren fortschreitend"!) Straßburg (1888), Schmidt. — Op. 127. Studien für Anfänger im kirchlichen Orgelspiel, namentlich für Präparanden. Ebendas. (1890).

Digitized by Google

Serpent, eine Zungenstimme im Pedal der Orgel, die hauptsächlich in den großen Werken von E. F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg angetroffen wird und in der Pianoabteilung des Pedals den sanften Rohrwerkscharakter vertritt, wie dies bei andern Meistern ein Fagott 16′ oder ein Dulcian 16′ (letzterer z. B. bei Ladegast in Schwerin) thun müssen.[1]) Der Serpent wird in der Regel ohne Schallbecher, wie die Physharmonika gebaut; seine Oktave bildet in den Walckerschen Werken das mit ihm in Mensur und Bauart übereinkommende Bassethorn 8′ (vgl. den Art. Bd. I. S. 127) oder Corno di Bassetto 8′.[2]) Der Name „Serpent" ist von einem alten Holzblasinstrument hergenommen, dessen 6′ lange Röhre schlangenförmig hin und her gebogen war.[3])

Sertin. Im Rückpositiv der 1716 von Johann Scheibe (vgl. den Art.) erbauten und von Seb. Bach abgenommenen Orgel der Paulinerkirche zu Leipzig stand eine Stimme unter dem Namen Sertin 8′. Es ist dies ein Registername, der sonst nirgends vorkommt, und daher nach Spitta „etwa aus Serpent verschrieben," oder nach Seidel „vielleicht einerlei mit Sordun."[4])

Sesquialter, Sesquialtera (aber nicht Sexquialtera), als gemischte Stimme der Orgel eine zweifache Mixtur, die aus einer Quint und Terz so zusammengesetzt ist, daß die Quint der tiefere, die Terz aber der um eine Sext höher stehende Ton ist. Dadurch ergeben sich mit der unter der Quinte liegenden ersten und der zwischen Quint und Terz liegenden zweiten Oktave die harmonischen Ober-

[1]) Man findet die Stimme z. B. in den Walckerschen Orgeln zu Ulm und Riga. Auch Weigle, Katalog 1883. S. 14 führt sie unter „weiteren Orgelregistern, die gewählt werden können" an. Locher, Erklärung der Orgelregister 1888. S. 56.

[2]) Unter dem Namen „Corno di bassetto 8′" haben Mareussen & Sohn in Apenrade laut ihren Katalogen auf dem Nebenmanual öfters eine Labialstimme (C—H Holz, von c an Metall) mit „Körpern von divergierender Form (also nach oben weiter werdend?) und principalähnlichem Toncharakter."

[3]) Dieses Instrument, das ein Kanonikus Guillaume zu Auxerre 1590 erfunden haben soll, ist bei P. Kircher, Musurgia univ. 1650. I. S. 505 abgebildet und dazu bemerkt: „Est et Serpens instrumentum in Gallia maxime usitatum, basso sonando admodum oportunum; quod etsi Fagotum superet intensione vocis, dulcedine tamen ab eo multis, ut aiunt, parasangis superatur." Es wird dieses Instrument in Frankreich noch jetzt zur Begleitung in unisono des einstimmigen gregorianischen Chorgesanges, namentlich beim Dies irae des Requiems in der Kirche gebraucht. So — und nicht als Orgelregister, wie Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrth. 1758. S. 462 irrtümlich meint — hatte es auch Marpurg, Anweisung zur Fuge. 1753. I. Kap. 7. § 3, in Frankreich kennen gelernt. Berlioz, Instrumentationslehre. Deutsch von Grünbaum. S. 176 ist übrigens von diesem Instrument nicht sehr erbaut; er nennt seinen Ton „wirklich barbarisch, ein kaltes, abscheuliches Geheul." Vgl. auch v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 761. 762 und Sittard, Zur Gesch. der Musik ꝛc. am Württ. Hofe. 1890. I. S. 178.

[4]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 117. 118. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 88. Ausg. von Kothe 1887. S. 161.

Digitized by Google

töne „einer um den andern", nämlich c g c^1 e^1, und daher soll unsre Stimme den Namen erhalten haben.[1]) Am gewöhnlichsten findet sich die Sesquialter als Nebenstimme zu Principal 8′, also in der Tongröße, daß sie den 8′ Ton erzeugt und verstärkt, nämlich auf C 8′ Quinte g $2^2/_3$′ und Terz e^1 $1^3/_5$′; so kann sie ohne Repetition durchgeführt werden. Veraltet ist jetzt, sie auch einem Principal 4′ beizugeben.[2]) Als Mensur der Stimme wird meist weite Principalmensur genommen; aber nach Töpfer ist es besser, die Sesquialter 2—4 Töne weiter zu nehmen, damit ihr Ton möglichst füllend und ohne Schärfe (d. h. grundtönig, möglichst ohne eigene Aliquottöne) werde. Zuweilen ist die Sesquialter auch dreifach und hat alsdann noch eine Oktave bei sich.[3]) — Nach dem Zeugnis Werckmeisters hat „Prätorius anno 1620 die Sesquialter zum erstenmahl in dem hohen Dom-Stifft Hildesheim" angetroffen.[4]) Später ist dann diese zweichörige Stimme so geändert worden, daß „man die grössere Pfeiffe, welche die Quintam giebt, heraus gelassen, weil schon in allen Orgeln solche Quinten vorhanden." Die übrig bleibende Terz aber führte nun allein den Namen Sesquialter fort. Doch erklärte Werckmeister dies mit Recht als falsch und auch Seb. Bach war der Ansicht, daß nur „durch zuziehung einiger anderer Stimmen zur Tertia eine vollkommen schöne Sesquialteram könne zuwege gebracht" werden.[5]) Noch jetzt findet man in älteren Orgeln die Terz aus der Sesquialter bisweilen allein, aber sie heißt dann Sext, Sexta.[6])

---

[1]) Adlung, Mus. mech. org. I. S. 142 erklärt den Namen anders, denn ihm spuckt die „musikalische Rationalrechnung" im Kopf. „Sesqui heißt soviel als ganz, und altera halb; ganz und ein halb; denn die 3, welche die sesquialter ist, steckt in der Oktave 2′ einmal und noch ein halbmal. Also ist 10 sesquinona, weil die 10 die 9 einmal ganz in sich hält, und noch $^1/_9$ dazu. Vgl. Mattheson, Orchestre. I. 1713. P. I. cap. 1. § 8. Also wäre es die ordentliche Quinte, und zwar meistens 3′ (d. h. $2^2/_3$′), wie sie denn auch schon bei den Alten ist."

[2]) Nach Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst I. § 140. S. 101. 102 kann die Sesquialter auch bei Manualprinc. 16′ — natürlich nur dann, wenn man einen selbständigen Sechzehnfußton haben will, was aber neuestens angestrebt wird; vgl. Dienel, Die moderne Orgel 1891. S. 7—14 — in der Tongröße von Quinte G $5^1/_3$′ und Terz e $3^1/_5$′ auf C 16′ verwendet werden. Es werden in diesem Falle beide Chöre in der Tiefe gedeckt. Aber die Orgelbauer ziehen vor, statt dessen nur eine Quinte $5^1/_3$′ zu setzen.

[3]) Vgl. Frech, Württ. Ch.-B. 1828. Einl. S. IX und Württ. Orgelspielbuch 1852. Einl. S. 10. — Die 3—5fache Sesquialter der Engländer ist nichts anderes als unsere Mixtur. Vgl. Hopkins und Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 142.

[4]) Vgl. Werckmeister, Orgelprobe 1716. Kap. 30. S. 73. Im 2ten Bd. des Synt. mus., der 1618 gedruckt worden ist, erwähnt Prätorius die Stimme noch nicht.

[5]) Vgl. Bachs Entwurf zur Erneuerung der Orgel der Blasiuskirche in Mühlhausen 1708 bei Spitta, Bach I. S. 352. Bach wußte die Sesquialter auch in ganz origineller Weise zu benützen, vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 394, und in der Matthäuspassion hat er sie an einer Stelle der Orgelbegleitung ausdrücklich vorgeschrieben. Vgl. Spitta, Bach II. S. 770.

[6]) In England scheint man unsre Sesquialter Sext zu nennen, denn bei Hopkins und Rimbault, a. a. O. II. S. 623 wird „Sexte" so erklärt: „A II-rank Mutation stop, soun-

Digitized by Google

Seuffert, eine Familie namhafter Orgelbauer zu Würzburg, die „ihren Ruhm durch vorzügliche Geschicklichkeit und Fleiß bis ins dritte Glied fortgepflanzt und erhalten hat." Der Ahnherr derselben Johann Philipp Seuffert, war 1673 zu Gessenheim in Franken geboren und erlernte den Orgelbau 1688—1695 bei Johann Hofmann zu Würzburg. Dann ging er längere Zeit auf die Wanderschaft, kehrte aber nach Würzburg zurück, als sich ihm dort die Gelegenheit bot, ein Orgelbaugeschäft zu übernehmen. Er brachte dieses bald zu schöner Blüte, baute im ganzen an 200 neue Orgeln und führte eine große Anzahl von Reparaturen aus. 1760 starb er zu Würzburg im 87. Jahr seines Alters.[1]) — Ein Stiefsohn des älteren Seuffert, Elias Hillenbrandt, hatte seine Werkstätte zu Bruchsal und ebenfalls einen guten Ruf als Orgelbauer. — Der älteste eigene Sohn Seufferts, Johann Ignaz Seuffert, ging, nachdem er beim Vater gelernt hatte, nach Frankreich, ließ sich später zu Kirchweiler im Elsaß nieder und baute dort an 100 neue Orgeln. Er starb, 80 Jahre alt, 1807. — Sein jüngerer Bruder, Franz Ignaz Seuffert, geboren 1731 zu Würzburg, erlernte den Orgelbau ebenfalls in der väterlichen Werkstätte, machte dann im Interesse seiner Kunst längere Wanderungen durch die Niederlande, Frankreich und die Schweiz und führte darauf das Geschäft zu Würzburg fort. Er baute über 40 neue Werke neben zahlreichen und geschätzten Klavierinstrumenten, und lebte noch 1807, 76 Jahre alt zu Würzburg. — Sein ältester Sohn, Johann Philipp Seuffert, trat im dritten Glied an die Spitze des Geschäftes und wurde 1806 zugleich Kontrabassist im großherzoglichen Orchester zu Würzburg. Sein jüngerer Bruder, Franz Martin Seuffert, ging nach Wien und betrieb dort den Klavierbau mit solchem Erfolg, daß er um 1807 bis 36 Gesellen in seiner Werkstätte beschäftigen konnte.

Seufzen, Elend, Weh und Klagen, Choral. Dieses Lied und seine eigene Melodie war als Gelegenheitsgesang beim Begräbnis eines Joh. Daniel Andler zu Stuttgart am 27. Februar 1668 zuerst gesungen und als Beigabe zu der betreffenden Leichpredigt von Mag. Joh. Ulr. Dieterich gedruckt worden. Von da kam der Gesang in Württemberg in kirchlichen Gebrauch. Zunächst fand Lied und Melodie Aufnahme in des Kantor Speers Choral-Gesangbuch 1692. Nr. 181,

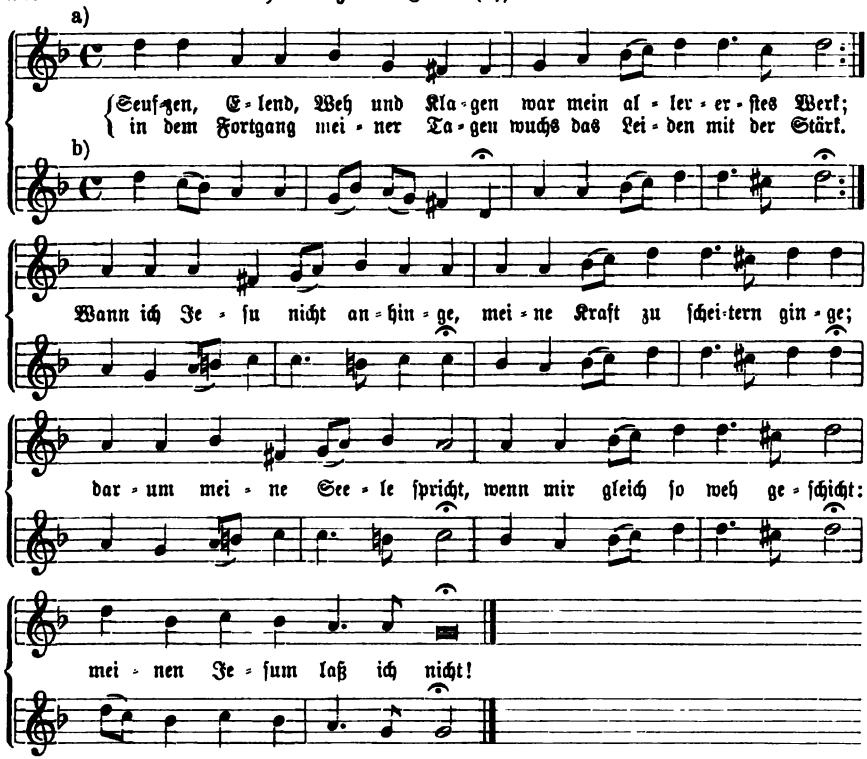
---

ding the interval of a major sixth; a Twelfth and Tierce on one slider, $2^2/_3$'." — In den neuen Ausg. von Seidels „Die Orgel und ihr Bau" von Kuntze 1875. S. 175 und Kothe 1887. S. 337 ist in dem Bauplan für das 2te Man. „ein Sesquialter 2fach darum gewählt, weil durch denselben mit Zuziehung von Liebl. Gedackt 8', Oktave 4' und Waldflöte 2' ein fünffacher Kornett gebildet werden kann, welcher sich zum Vortrage einer Melodie eignet." Dieser Kornett würde dann die folgende Zusammensetzung zeigen: Liebl. Ged. 8', Oktav 4', Quint $2^2/_3$', Waldflöte 2' und Terz $1^3/_5$'.

[1]) Gerber, Neues Lex. IV. S. 190. 191 führt vier Werke von ihm an. Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 129—131 giebt die Disposition der 1742 von Seuffert erbauten Orgel des Klosters Eborach mit 32 kl. Stn. auf 2 Man. und Ped. Dieses Werk hatte einen Spieltisch und kostete 3000 Rthlr.

Digitized by Google

dann in das Württ. Groß Kirchen-G.-B. von 1711 — auch das Württ. G.-B. von 1741. Nr. 296. S. 415 bringt noch das Lied und bezieht sich auf die Melodie. Diese selbst erhielt neben ihrer originalen (a), schon bei Störl, Ch.-B. 1710 und 1721. Nr. 125 noch eine zweite Form (b), und lautet in beiden:



Die Form unter a) wurde fortgepflanzt bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 158. Ausg. 1777. Nr. 143, und erscheint mit der Textunterlage „Ach, wie hat das Gift der Sünden" noch bei Layriz, Kern III. Nr. 557. S. 111 und Flügel, Mel.-Buch zum Pomm. G.-B. von Bollhagen 1863. Störls Umbildung unter b) wurde nur in die Choralsammlungen von König 1738. S. 440 und Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754 aufgenommen.[1])

Sext, Sexta, als Name einer Orgelstimme, vgl. im Art. „Sesquialter".

Seyfert, Johann Kaspar, Kantor bei St. Anna und Musikdirektor der evangelischen Kirchen zu Augsburg, in welcher Stadt er 1697 geboren war. Unter der

[1]) Vgl. Zahn, Melodien IV. Nr. 7358. S. 388. Hier wird als Verfasser des Liedes „Hagellegans" genannt, und unter Nr. 7359 noch eine zweite Weise aus Bayerdörffers Ch.-B. Schwäb. Hall 1768. S. 153 mitgeteilt, die aber keinen Eingang gefunden hat.

Digitized by Google

Leitung des Musikdirektors Phil. Kräuter (vgl. den Art.) erhielt er daselbst auch seine musikalische Bildung. Später gewährte ihm das evangelische Scholarchat zu Augsburg die Mittel, bei dem berühmten Pisendel in Dresden noch weitere Studien im Violinspiel zu machen, wobei er nicht versäumt haben wird, auch von dem trefflichen Zelenka, dessen Werke „als Muster im Kirchenstil" galten, zu lernen. 1743 wurde er Kräuters Nachfolger in den oben genannten Ämtern und hatte dieselben mit Ehren inne bis an seinen Tod am 26. Mai 1767. — Kompositionen von Seyfert sind, wie es scheint, nicht gedruckt worden; doch spricht Gerber von „vielen vortrefflichen Kirchenstücken und andern Musiken, auch einigen Oratorien," die er geschrieben hat. — Sein Sohn:

Seyfert, Johann Gottfried, war 1731 zu Augsburg geboren und genoß von früher Jugend an den Unterricht seines Vaters mit solchem Erfolg, daß er schon im Alter von 16 Jahren ein Passions-Oratorium setzen konnte, das „nicht ohne Beyfall" zur Aufführung kam. Weitere musikalische Studien machte er bei dem Kantor Leitdorfer in Baireuth und suchte dann während eines längeren Aufenthalts in Berlin „durch fleißiges Hören der Graunschen Werke und durch den Umgang mit Karl Phil. Em. Bach seinen Geschmack in der Komposition zu bilden." Auch nach Wien machte er noch eine Reise und lernte dort Wagenseil „nicht ohne Nutzen für seine Kunst kennen." 1767 wurde er seines Vaters Nachfolger als „Kantor und Musikdirektor des evangelischen Musikchores zu Augsburg." Doch waren ihm nur fünf Jahre in dieser Stelle zu wirken vergönnt, denn er starb schon am 12. Dezember 1772. — An Musikwerken von diesem jüngeren Seyfert sind Konzerte, Trios und Sonaten für Violine und Klavier gedruckt worden; Manuskript blieben:

> „verschiedene stark besetzte Festkantaten; ein Osteroratorium; Der Sterbenstag Jesu (Passionsoratorium), und eine Friedenskantate 1763," welche Werke Gerber nach v. Stettens Kunstgeschichte der Stadt Augsburg anführt.

Sich einen Christen nennen, Choral. Zu diesem Adventslied von Georg Weissel erschien in den „Preussischen Festliedern" 1642. I. Nr. VII ein fünfstimmiger Tonsatz von Johannes Eccard, der vermutlich ursprünglich ein Gelegenheits- (Hochzeits-?) Gesang gewesen und dann von Stobäus dem später entstandenen Liede beigegeben worden ist.[1]) — Auch für den Gemeindegesang hat das Lied zwei Melodien erhalten. Die erste derselben von Johann Sebastiani erschien in dem Königsb. G.-B. von Reußner 1675. S. 32 und war auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 129 wiederholt. Die zweite von Peter Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 23. S. 27, ist über diese seine Quelle

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. S. 447. — Der Eccardsche Satz ist neu gedruckt in der Ausg. der „Festlieder" von Fr. Wilh. Teschner (vgl. den Art.). Leipzig (1858). I. S. 14.

Digitized by Google

nicht hinaus gekommen. Das Lied wurde nur im Königsb. G.-B. 1675—1702 fortgeführt und ging dann ab; damit wurden auch seine Melodien überflüssig.[1])

Sieb nennen die Orgelbauer auch das Fundamentalbrett (vgl. den Art. Bd. I. S. 445) auf der Windlade.

Siebeck, Gustav Heinrich Gottfried, ist am 4. Juli 1815 zu Eisleben in Thüringen geboren. Er besuchte das Lehrerseminar seiner Vaterstadt und machte dann noch weitere musikalische Studien am königlichen Institut für Kirchenmusik zu Berlin, wo A. W. Bach und A. B. Marx seine Lehrer waren. Von 1838 an wirkte er als Seminarmusiklehrer zu Eisenach und seit 1840 als Organist und Musikdirektor zu Gera. — Die folgenden kirchlichen Musikwerke von ihm sind hier anzuführen:

1. Geistliche Lieder und Motetten für gem. Chor mit Orgel oder Pf. Op. 3. 2 Hfte. Eisleben, Reichardt. — 2. Der kirchliche Sängerchor auf dem Lande und in kleinen Städten. Eine Folge einfacher dreist. Lieder und Gesänge zum gottesdienstl. Gebrauch an allen evang. Kirchenfesten, für S. A. Bar. oder Baß. Ebendas. 4 Hfte. — 3. Sonate D-moll für Orgel. Op. 15. Erfurt, Körner. — 4. Präludium und Fuge G-dur für Orgel. Ebendas. — 4. Trio für Orgel. Im Rinck-Album. Mainz, Schott. — Einzelne Orgelstücke in den verschiedenen Sammlungen Körners.

Siebenkäs, Johann, Organist zu Nürnberg, der als einer der ersten Orgel- und Klavierspieler seiner Zeit — die freilich schon eine Zeit des Verfalles der echten Orgelkunst war — galt,[2]) war als eines Bäckers Sohn am 25. Dezember 1714 geboren. Er erhielt schon von seinem sechsten Jahr an Unterricht im Klavierspielen von dem Organisten Förtsch an der Lorenzerkirche, und 1726 nahm ihn der sächsische Minister Graf Zinzendorf nach Dresden, um ihn beim Kapellmeister Heinichen weiter in der Musik ausbilden zu lassen. 1730 kehrte Siebenkäs nach Nürnberg zurück, wurde hier zunächst Organist an der Walpurgiskapelle, rückte dann an die Liebfrauenkirche und 1764 an die Lorenzerkirche vor, bis er 1768 die Stelle an der Sebalder Kirche erhielt und damit „vörderster Organist" wurde. Diesem Amte, in dem er so große Vorgänger wie Pachelbel hatte, stand er „ruhmvoll bis an seinen Tod am 22. Januar 1781 vor." — Kompositionen von ihm sind nicht bekannt geworden.

Siegel, Michael, nach dem Zeugnis des Gothaischen Cant. sacrum von 1648 der Erfinder der Choralmelodie „Sag, was hilft alle Welt" (vgl. den Art.), war aus Thum bei Annaberg im Meißnischen Gebiet („Thummensis Mis-

[1]) Man findet dieselben jetzt neu gedruckt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7229. 7230. S. 338. 339.

[2]) Wenn er wirklich, wie Gerber, Altes Lex. II. S. 511 anführt, „einen Ruf nach Hamburg als Musikdirektor an Telemanns Stelle (also 1767 oder 1768) erhalten" hat, so muß er ein tüchtiger Musiker gewesen sein.

Digitized by Google

nicus“ nennt ihn Clauder) und mag dort um 1600 geboren sein. Schon 1621 hielt ihn Clauder für einen „Musicus insignis“,[1]) während er selbst sich 1622 noch „Artis Musices Studiosus“ nennt. Doch hatte er 1623 bereits das Kantorat zu Hayna in Aussicht („tum temporis vocatus et designatus Cantor Haynensium“),[2]) und wird dasselbe also noch in diesem Jahr oder 1624 angetreten haben. 1626—1632 sodann war er Kantor am Gymnasium zu Torgau, mußte aber hier „seines anstößigen Lebenswandels wegen removiert werden.“[3]) — Über seine späteren Schicksale fehlen die Nachrichten. — Von Kompositionen Siegels sind außer dem oben genannten Gesang nur noch die folgenden bekannt:

Ein Gesang über die Engel („Von Gott dem Herrn die Engelein.“ Leipzig 1622. Glück), den er dem Altenb. Konsistorialrat J. Cramer zusandte; zwei andere Gesänge auf Christi Geburt, und ein Sterbelied von 1623.[4])

Siegert, Gottlob, Kantor und Musikdirektor bei St. Bernhardin in Breslau, war am 6. Mai 1789[5]) zu Ernsdorf bei Reichenbach in Schlesien geboren. Frühe zum Lehrer bestimmt, besuchte er 1802—1808 das Gymnasium zu Maria Magdalena in Breslau und fand in dieser Stadt Anregung und Gelegenheit genug, auch sein musikalisches Talent auszubilden. Er wirkte als Diskantist im Kirchenchor von St. Bernhardin und sang vielfach auch in Opernaufführungen auf dem Theater mit. Nach Absolvierung des Gymnasiums bethätigte sich Siegert zunächst mehrere Jahre als Lehrer an den Instituten Reiche und Hukert in Breslau, bis ihm an Ostern 1812 das Kantorat an der Bernhardinerkirche und die damit verbundene Lehrerstelle an der Bürgerschule „zum heil. Geist“ übertragen wurde. 1818 gründete er einen Singverein für Kirchenmusik, mit dem er, namentlich seit ihm 1827 das Schulamt abgenommen worden war, alljährlich größere Aufführungen von Kirchenmusik — meist neuerer, aber auch älterer Werke, wobei ihm v. Winterfeld mit Rat und That an die Hand ging — veranstaltete. Von 1832 ab war Siegert zugleich Dirigent der 1830 von Hientzsch begründeten „Schlesischen Gesang- und Musikfeste“

[1]) Vgl. Erk, Choralbuch 1863. S. 259. Siegel war also der etwas ältere Landsmann Tobias Clausnitzers, des Dichters von „Liebster Jesu, wir sind hier.“

[2]) Vgl. Erk, a. a. O., Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 277.

[3]) Vgl. Dr. O. Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau. 1868. S. 17. 18.

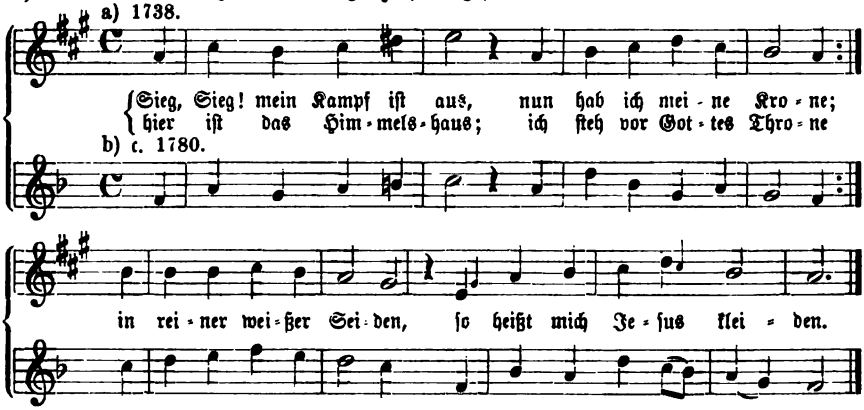
[4]) Diese Stücke sind als Einzeldrucke sämtlich enthalten in einem aus der berühmten v. Mensebachschen Sammlung an die Königl. Bibl. zu Berlin übergegangenen Sammelband. Vgl. Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 13. S. 100.

[5]) Dies Geburtsdatum geben nach Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens 1830. S. 486 die Musik-Lexika, wie Schilling VI. S. 370. Fétis, Biogr. univ. des Musiens. VIII. S. 33. Mendel-Reißmann IX. S. 256 u. a. Es scheint gleichwohl die Richtigkeit desselben nicht über allen Zweifel erhaben: Röder, Geborene Schlesier 1890. S. 49 z. B. giebt „17. Mai 1789“, und wenn die Angabe des Nekrologs, Euterpe 1866. Nr. 7. S. 124, Siegert sei bei seinem Tod „79 Jahr, 1 Mon. und 6 Tage“ alt gewesen, genau ist, so wäre das richtige Geburtsdatum „17. Mai 1788“.

Digitized by Google

und übte durch dieselben einen fördernden Einfluß auf die Pflege der Musik auch in den weiteren Kreisen seiner Provinz. Seine ersprießliche musikalische Thätigkeit wurde 1847 durch die Verleihung des Titels eines königlichen Musikdirektors anerkannt, und weitere Ehrenbezeugungen mancherlei Art wurden ihm namentlich noch bei seinem 50jährigen Amtsjubiläum im Jahr 1859 zu teil. Siegert starb zu Breslau am 23. Juni 1868 als ein Emeritus in dem hohen Alter von über 79 Jahren. Von seinen kirchlichen Kompositionen — bestehend in Kantaten, einer Messe, einem Tedeum und kleineren Kirchenstücken — ist nichts gedruckt worden außer einem Schulchoralbuch mit 100 dreistimmig gesetzten Chorälen (1820. 2. Aufl. 1825).

Sieg, Sieg! mein Kampf ist aus, Choral. Dieses im nördlichen Deutschland beliebte Sterbelied von Peter Behr (1664—1701)[1]) wurde seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts bekannt (Stralf. G.-B. von 1709) und kommt später auch mit dem Anfang „Gottlob, mein Kampf ist aus" vor. — Die Quelle seiner ersten eigenen Melodie ist Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 440 (a) und gehört sie vielleicht König als Erfinder zu. Diese Weise erscheint in dem Mfkr.-Ch.-B. von G. A. Homilius gänzlich umgestaltet (b).



Doch ist diese Umbildung nicht bekannt geworden; die Melodie wurde in der Zeichnung Kühnaus, Ch.-B. I. 1786. Nr. 136. S. 163, die an der Königs nur die zwei in kleinen Noten angedeuteten Töne geändert hat, fortgepflanzt[2]) bei Layriz, Kern III. Nr. 558. S. 111; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 287. S. 102; im Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 731. S. 596 (zu „Ihr Eltern,

[1]) Vgl. Mohnike, Hymnol. Forschungen. Stralsund 1831. S. LX f. — Sonst wird nach Wetzel, Anal. hymn. I. 2. S. 23. 24 Johann Buß als Verfasser des Liedes angesehen. So noch bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds. V. S. 606. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 255. 256.

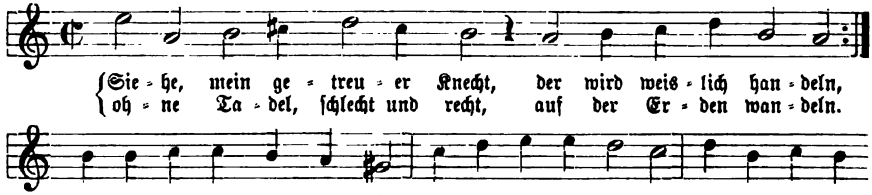
[2]) Zur Vermeidung etwaiger späterer Irrungen mag hier bemerkt sein, daß bei Zahn, Melodien II. Nr. 2220. S. 45, die Kühnausche Variante unrichtig als zur zweiten, statt zur vierten Melodiezeile gehörig bezeichnet ist.

Digitized by Google

laßt mich fort"); bei Flügel, Mel.-Buch zum Bollhagenschen G.-B. 1863; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1143. S. 877 u. a. — Eine zweite Weise aus dem handschr. Ch.-B. des Kantors Wagner zu Langenöls 1742 erscheint in einer Umbildung auch noch in Joh. Balth. Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 353, sonst hat sie keinen Eingang gefunden. — Drei weitere Melodien aus Choralbüchern der Provinz Preußen — Mskr.-Ch.-B. des Kantors Kirchhoff zu Königsberg 1753. Nr. 284; Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1838. Nr. 38. S. 31 (die Melodie soll „der Tradition nach von Böhm, Subrektor und Organist zu Wehlau, um 1770" sein), und Kahle, Ch.-B. 1846. Nr. 69 haben jetzt auch dort keine Bedeutung mehr, da das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887 unser Lied nicht mehr bringt.[1])

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, Kantate zum fünften Sonntag nach Trinitatis (wahrscheinlich 13. Juli 1732) von Seb. Bach. Außer dem Schlußchoral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" zu Str. 7 („Sing, bet und geh auf Gottes Wegen")[2]) enthält das ausgezeichnete Werk nur Sologesänge, von denen der erste über die Bibelworte Jer. 16, 61 als „Arie" bezeichnet, aber ein großes zweisätziges Stück ist, „in welchem wir auf die schaukelnde Fläche des Sees und in den hörnerdurchschallten Wald hinausgeführt werden." Spitta, Bach II. S. 301. 302 und S. 391. Ausg. der Bach-Ges. XX. 1. Nr. 88. Kl.-A. in der Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. IX. Nr. 88.

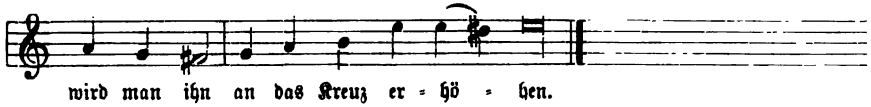
Siehe, mein getreuer Knecht, Choral. Paul Gerhardts Passionslied aus Jes. 52, 13—53, 12 war bei seinem ersten Erscheinen in der Praxis piet. melica. 1656. S. 308 auf die Melodie „Christus, der uns selig macht" verwiesen worden, und wird nach derselben auch heute noch gesungen. Von mehreren eigenen Melodien, die das Lied in der Folge erhalten hat, ist keine in kirchlichen Gebrauch gekommen. Wir verzeichnen zwei derselben: 1. die Weise aus dem „Passionale melicum" von Martin Janus. Görlitz 1663. S. 4, die vielleicht von diesem selbst erfunden ist. Sie lautet:



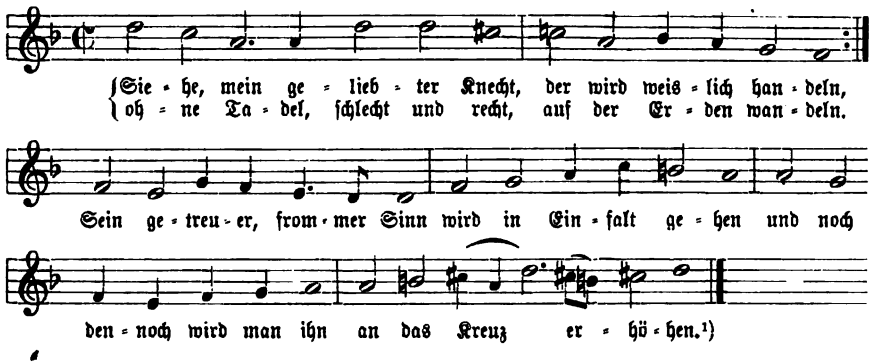
[1]) Alle diese Melodien, sowie noch zwei weitere aus Dr. Fr. W. Kochs Ch.-B. für Volksschulen. Magdeb. 1816. Nr. 100, und aus Karows „460 Choralmelodien". 1848. Nr. 383 — im ganzen 7 Melodien —, findet man neu gedruckt bei Zahn, a. a. O. II. Nr. 2220 bis 2227. S. 45. 46.

[2]) Vgl. denselben bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 309. S. 108 und in meinem Ch.-B. II. 1889. Nr. 271. S. 76.

Digitized by Google



2. die Melodie Johann Georg Ebelings in seiner Ausgabe der Gerhardtschen Lieder 1667. VII. Dutzend. Nr. 74, die heißt:



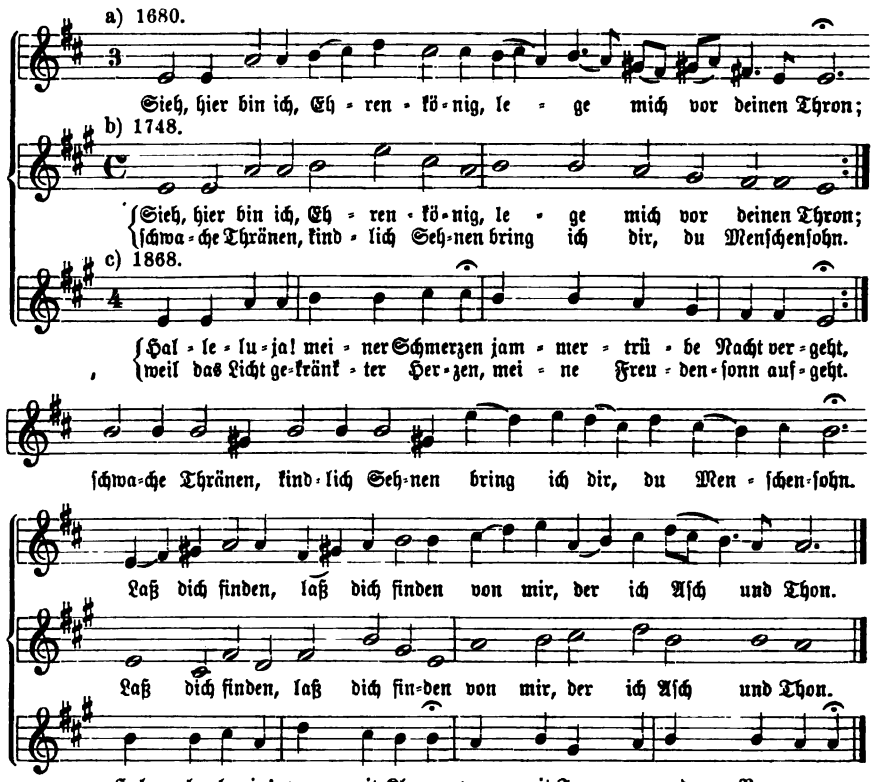
Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, Kantate zum zweiten Sonntag nach Trinitatis (18. Juni 1724) von Seb. Bach. Das bedeutende Werk mit einem fugierten Anfangschor, zwei Arien, von denen die zweite durch „harmonischen und modulatorischen Reichtum" sich auszeichnet, und dem Schlußchoral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" zu Str. 1 von „Ich armer Mensch, ich armer Sünder", folgte unmittelbar der Trinitatismusik „O heilges Geist- und Wasserbad" (vgl. den Art.). Es ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. XXXV. Nr. 179, der Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 142. S. 93. Kl.-A. in der Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XVIII. Nr. 179. — Spitta, Bach II. S. 235. 236.

Sieh, hier bin ich, Ehrenkönig, Choral. Das treffliche Gebetslied Joachim Neanders brachte bei seinem Erscheinen in den „Bundesliedern" 1680. S. 138. 1686. S. 138—141 eine erste eigene Melodie mit (a), die vielleicht von Neander selbst herrührt, aber nur in zwei starken Umbildungen: im Pfälz. Reform. G.-B. Zweybrücken 1748. IIter Teil. Nr. 152 (b) — auch in den Ausgaben von 1786 und 1804 und im Speyerschen G.-B. 1823 (Ch.-B. dazu 1824) —, sowie zu einem andern Lied bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 104 (c) fortgepflanzt wurde.

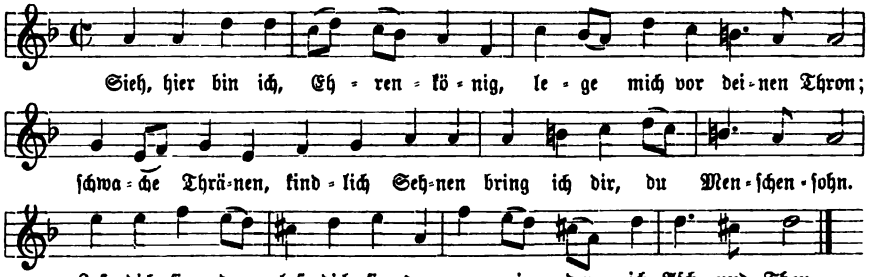
---

[1]) Eine dritte eigene Weise von Peter Sohren erschien in der Frankf. Praxis 1668 Nr. 230 und im „Musik. Vorschmack". 1683. Nr. 187. S. 237, und eine vierte, neue Melodie brachte Friedr. Mergner in „Paul Gerhardts geistliche Lieder in neuen Weisen." 1876. Nr. 13. — Diese beiden Melodien vgl. man bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6329. 6330. S. 32.

Digitized by Google



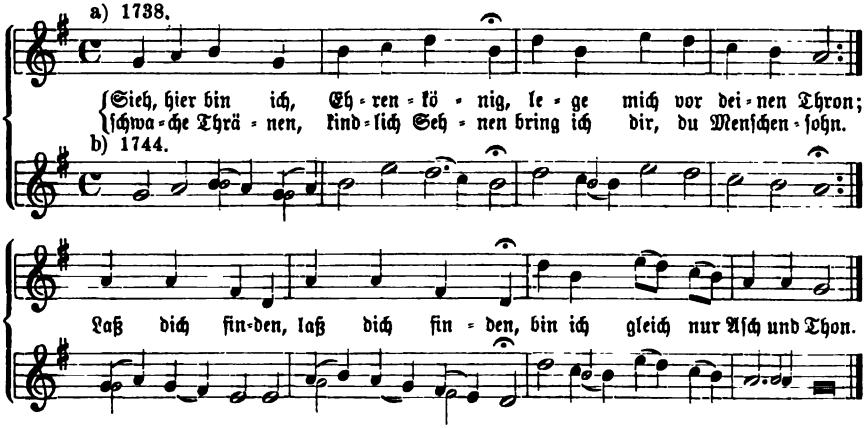
Gar keine Beachtung fand die zweite Weise von Georg Christoph Strattner (vgl. den Art.), welche dem Liede in der Ausgabe der „Bundeslieder" 1691. Nr. 36 (Ausg. 1700. Nr. 36. S. 118. 119) beigegeben war.[1]) Die kirchliche Hauptmelodie wurde erst die dritte Weise, die aus dem Darmst. G.-B. 1698. S. 265 stammt, wo sie lautet:



[1]) Man findet diese Strattnersche Melodie abgedruckt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7323. S. 376.

Digitized by Google

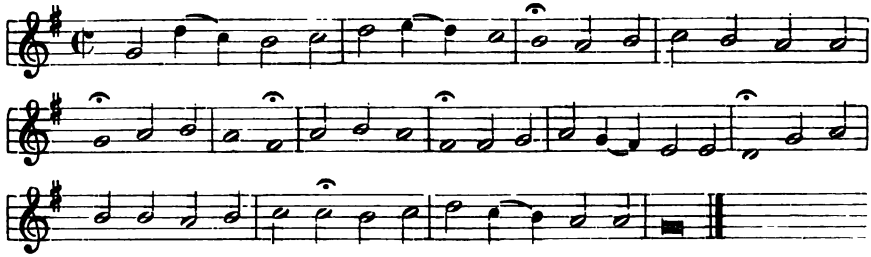
Ihre Verbreitung wurde durch den Einfluß des Freylinghauſenſchen G.-B.s I. 1704. Nr. 295. S. 450 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 728. S. 479), wo ſie mit der einzigen und ſeitdem beibehaltenen Änderung des 13. Melodietones in b (ſtatt h, und Modulation nach F-Dur, ſtatt nach A-moll) erſcheint, eine ziemlich allgemeine; ſie ſteht bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 589. S. 324. 325; Telemann 1730. Nr. 360. S. 156; König 1738. S. 135 (als erſte Weiſe); Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 515. S. 521; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 197. S. 156 (1820. S. 235); Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 145. S. 174; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 112. S. 305; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 647. S. 297; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 85. 86; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 332. S. 255. 256; Reinhard-Jenſen, Ch.-B. 1828. Nr. 43. S. 30. 31; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 137. S. 142. 143; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. N. 288. S. 102. 103; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 354. S. 171; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 235. S. 192. 193; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 156. S. 80; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 343. S. 294; Ch.-B. für das Königr. Sachſen 1883. Nr. 155. S. 89; Ch.-B. der Provinz Sachſen 1886 (Nr. 148). Nr. 149. S. 100; Ch.-B. für Kaſſel 1890. Nr. 130. S. 105 u. ſ. w. — In Württemberg und der Schweiz und neuerdings auch in Baden und Schleſien hat die folgende vierte Weiſe kirchliche Geltung. Sie ſtammt aus Königs Harm. Liederſchatz 1738. S. 136 („Dritte Melodie"), vielleicht von König ſelbſt (a), und iſt jetzt in der Umgeſtaltung gangbar, mit der ſie in Stötzels Württ. Ch.-B. 1744. Nr. 44 (Ausg. 1877. Nr. 41) erſchien. Sie lautet in beiden Formen (die jetzige Singart in kleinen Noten angedeutet):



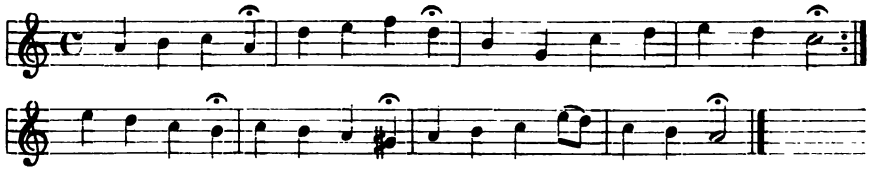
Sie findet ſich in den Württ. Choralbüchern von Knecht 1799. Nr. CCXIII. S. 227; Vierſt. Geſ. 1825. Nr. 218. S. 398; Ch.-B. von 1828. Nr. 218. S. 77; Ch.-B. von 1844. 1876. Nr. 97. S. 84; dann bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1089. S. 469; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 128. S. 51; im Bad.

Digitized by Google

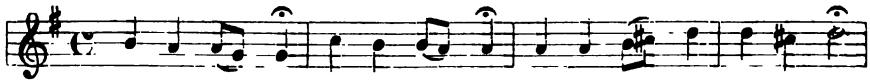
Mel.-Buch 1836. Nr. 54. S. 31; bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 446. S. 502; im Schafffh. G.-B. 1841 (1867). Nr. 287. S. 506. 507; bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 824. S. 380; im Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 47. S. 87. 88; bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 344. S. 295; im Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 152. S. 40 (Schäffer, Ch.-B. 1880. Nr. 131. S. 154); im Bad. Ch.-B. 1882 (Helbing-Barner-Hänlein, Vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 82. S. 102); im neuen Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 33. S. 50 (Ch.-B. 1890. S. 17) u. s. w. — Von den weiteren Melodien, die unser Lied erhalten hat, verzeichnen wir noch die folgenden, die wenigstens einige Verbreitung, wenn auch nicht kirchliche Geltung erlangt haben. 5. die Weise bei und vielleicht von Joh. Mich. Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 148:



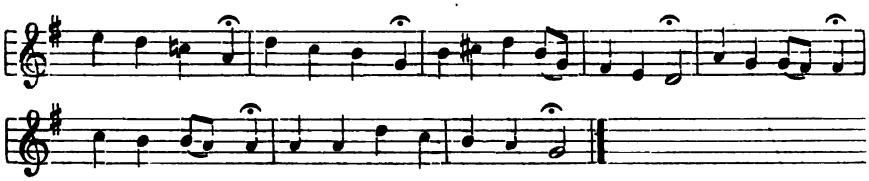
die bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 373. S. 160; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 135 („Andere Melodie"); Christl. Lieder und Ges. Elberf. 1810 Nr. 393 (zu einer auch sonst noch vorkommenden Umbildung des Liedes in „Sieh, hier bin ich; heiß und innig"); Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 648. S. 297; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 825. S. 380 (hier der Anfang in Kochers leirige Weise umgebildet), u. a. Aufnahme gefunden hat. — 6. und 7. zwei Melodien von Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 489. S. 220 und Nr. 524. S. 243, beide mit dem „S" bezeichnet, die merkwürdigerweise vor vielen andern seiner Melodien Gnade gefunden haben. Die eine:



steht im Ch.-B. zu Raumers G.-B. Basel 1830. Spittler; im Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844 ꝛc.; Brähmig, Ch.-B. 1859; Lohmeyer, Ch.-B. Bielefeld 1861 ꝛc.; Flügel, Mel.-Buch zum Bollhagenschen G.-B. 1863; im Ch.-B. für Lippe-Detmold 1884 und einigen andern Sammlungen; die andere:

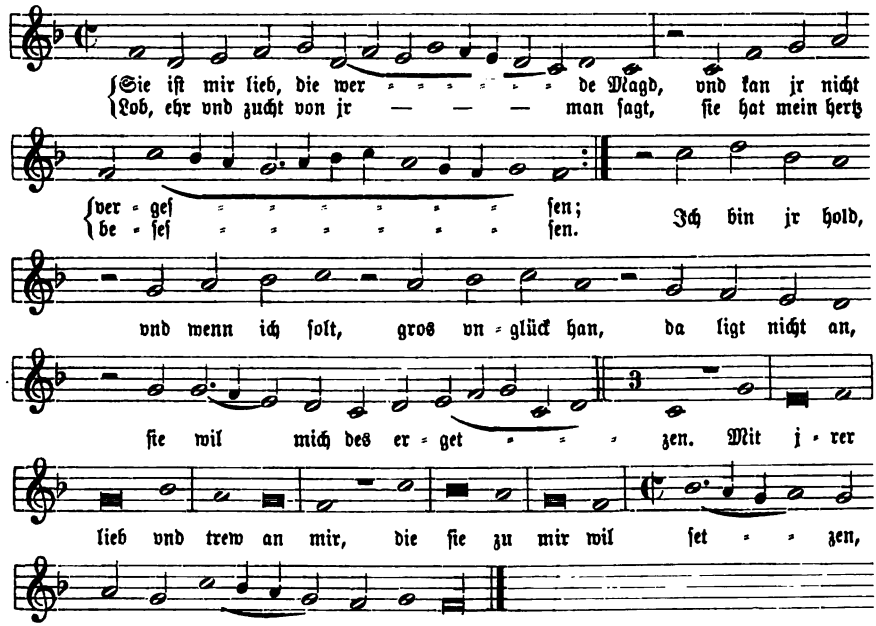


Digitized by Google



hat das Goßnersche Ch.-B. von Tscherlitzky. Leipz. 1825. Nr. 114b. S. 84 aufgenommen.[1])

Sie ist mir lieb, die werte Magd, Choral. Luthers Lied „von der Heiligen christlichen Kirchen, aus dem XII. capitel Apocalipsis," oder „aus der Epistel, so am tage Michaelis gehandelt wird," erschien im Joseph Klugschen G.-B. 1535 und 1543 noch ohne Melodie. Im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhielt es sodann drei eigene Weisen, von denen aber die jüngste, die bei Barth. Gesius, Geistliche deutsche Lieder. 1601. Bl. CLII zuerst vorkommt, wenig Eingang fand. Die beiden andern Melodien sind: 1. die aus dem Bal. Babstschen G.-B. 1545. Nr. XXXIIII. Bog. J. S. 10—13, wo sie heißt:

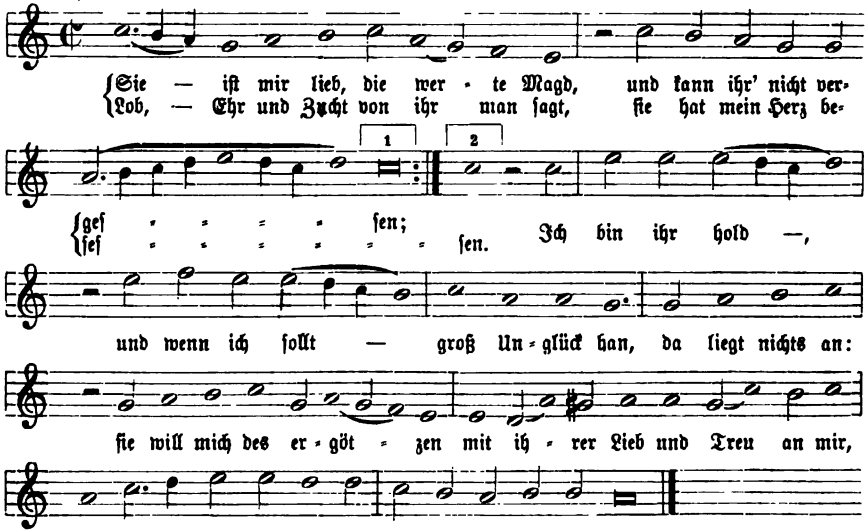


[1]) Zahn, a. a. O. IV. Nr. 7326. 7327. 7328 (und eine Variante Nr. 7331). 7330 u. 7334. S. 377—379 teilt aus verschiedenen Quellen noch 5 andere Melodien für unser Lied mit, die aber nicht weiter bekannt geworden sind.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen. 1840. Nr. XXXII. S. 81. 82.

Digitized by Google

Sie trat zwar ſpäter gegen die nachfolgende zweite Weiſe ziemlich zurück, iſt aber von den alten Kantionalen, wie Keuchenthal, Kirchen Geſenge. 1573. Bl. 527; Seth Calviſius, Kirchengeſenge 1598. Nr. LXXVIII; Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1610,[1]) u. v. a., dann in vollſtändig reduzierter Faſſung auch in den ſpäteren Choralbüchern, wie bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 390. S. 164. 165; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 250. 251; Layriz, Kern III. Nr. 559. S. 112; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 372. S. 132; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 416. S. 376, 377 u. ſ. w. doch bis auf die Gegenwart fortgepflanzt worden. — **2.** Die andere Melodie war urſprünglich eine weltliche, die mit dem Liede „Ach Lieb mit Lied" (der Form nach ein Meiſtergeſang) in dem Liederbuch des Erhart Öglin. Augsb. 1512 und bei Forſter I. 1539 (hier in einem Tonſatz von Paulus Hofhaimer) zuerſt gedruckt vorkommt. Geiſtlich war ſie ſchon im dritten G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. 140 zu dem Lied „Heilig und zart iſt Chriſti Menſchheit" verwendet.[2]) In den deutſchen Kirchengeſang und zu unſrem Liede nahm ſie Eler, Cantica sacra. Hamb. 1588. II. Bl. 60 herüber, und die alten Harmoniſten verwendeten ſie zu ihren Tonſätzen in den verſchiedenſten Zeichnungsformen. In der Form des Mich. Prätorius 1610 lautet ſie:



[1]) Den Tonſatz des Mich. Prätorius findet man neu gedruckt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 436. S. 269.

[2]) In dieſer Form und mit dieſem Text ſteht ſie bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 450. S. 283 mit einem wohl von v. Tucher ſelbſt herrührenden Tonſatz.

[3]) Zwei Tonſätze über dieſe Mel. von Hieronymus Prätorius aus dem Hamb. Melodeyen-G.-B. 1604, und von Mich. Prätorius aus den Mus. Sion. von 1610 teilt

Digitized by Google

Beide Melodien teilten natürlich das Schicksal des Liedes, das nicht so allgemeinen Eingang in die Gesangbücher fand, wie die andern Lieder Luthers. „Vielleicht verstand man die in der zweiten Strophe durchgeführte Allegorie nicht, oder wurde sonst gegen den Inhalt des Liedes bedenklich: die Gesangbücher nahmen es zuerst auf und ließen es dann wieder weg.“[1])

Sie werden aus Saba alle kommen, Kantate zum Epiphaniasfest (6. Jan. 1724) von Seb. Bach, mit einem Anfangschor über Jes. 60, 6 „von hoher, eigentümlicher Schönheit.“ „In dicht gedrängten Haufen zieht es heran, um dem Heiland zu huldigen, Gold und Weihrauch zu bringen und des Herrn Lob zu verkündigen. Zuerst auf dem Grundtone, dann auf der Dominante breiten sich die Massen der Waller aus, die in engen kanonischen Nachahmungen sich fast auf die Ferse zu treten scheinen, nur spärliche Lücken werden in dem Gewimmel der nachfolgenden Fuge sichtbar, einstimmig singen sie in den letzten Takten den Ruhm des Herrn. Hörner, Flöten und Oboi da caccia geben dem Tongemälde einen feierlichen, fremdartigen Glanz.“ Spitta, Bach II. S. 216—218. Der diesem Chor folgende Choral „Puer natus in Bethlehem“ mit Str. 4 („Reges de Saba veniunt — Die Könige aus Saba kamen[2]) dar“) macht als der alte Festhymnus des Epiphanienfestes die Beziehung des Werkes zum Gottesdienst noch enger und drückt demselben „den vollen kirchlich-festlichen Charakter“ auf. Die weiteren Stücke — 2 Recitative und zwei Arien — dagegen, ergehen sich nur noch in allgemeinen homiletischen Betrachtungen und auch der Schlußchoral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ zu Str. 10 („Ei nun, mein Gott, so fall ich dir“) von „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“[3]) kehrt nicht mehr zum Hauptgedanken des Festes zurück. Die Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. XVI. Nr. 65. Kl.-A. in der Ausgabe von Breitkopf & Härtel. Bd. VII. Nr. 65.[4])

---

v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Nr. 68. S. 69 und Nr. 87. S. 85. 86 mit; den des Michael Prätorius haben auch v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 437. S. 270 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 627. S. 938. 939 wiederholt. Layriz, Kern II. Nr. 318. S. 106 hat auch diese zweite Weise, aber mit seinem eigenen Satz.

[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 257. Doch ist das Lied z. B. im revid. Porstschen G.-B. 1855. Nr. 967 wieder aufgenommen — vgl. Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 240 — und es werden daher die Choralbücher, welche dieses G.-B. berücksichtigen, auch eine der beiden Melodien fortzuführen haben.

[2]) Vgl. diesen Choral bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 192. S. 21 und in meinem Ch.-B. I. 1887. Nr. 23. S. 15.

[3]) Vgl. denselben bei Erk, a. a. O. I. Nr. 129. S. 84 und in meinem Ch.-B. II. 1889. Nr. 281. S. 84.

[4]) Außerdem sind von dieser Kantate noch zu verzeichnen: eine Ausg. „mit ausgeführtem Accompagnement“ von Robert Franz. Leipzig, Leuckart, ein Kl.-A mit unterlegter Orgelstimme. Bearbeitet von A. Volkland, herausgegeben vom Bach-Verein in Leipzig. Leipzig, Rieter-Biedermann. Nr. 1. 38 S., und der Kl.-A. der Edit. Peters. Nr. 1280.

Digitized by Google

Sie werden euch in den Bann thun. Mit diesem Textanfang sind zwei Kantaten zum Sonntag Exaudi von Seb. Bach vorhanden. Die erste derselben, in G-moll, gehört zur Gruppe der Kantaten, die zwischen 1723—1727 in Leipzig entstanden sind. Sie hat in der Mitte einen eigentümlich gebildeten Choralsatz „Ach Gott, wie manches Herzeleid" und schließt mit dem Choral „O Welt, ich muß dich lassen" zu Str. 15 („So sei nun, Seele, deine") von „In allen meinen Thaten". Ausg. der Bach-Ges. X. Nr. 44. Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 110. S. 73. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. V. Nr. 44. Spitta, Bach II. S. 252. 253. — Die zweite Kantate desselben Anfangs fällt in das Jahr 1735; sie beginnt in durchaus freier Weise mit einem Recitativ und schließt mit dem Choral „Helft mir Gott's Güte preisen" zu Str. 5 („Du bist ein Geist, der lehret") von „Zeuch ein zu deinen Thoren." Ausg. der Bach-Ges. XXXVII. Nr. 183. Erk, a. a. O. II. Nr. 216. S. 39. Kl.-A. Edit. Peters Nr. 1659. Spitta, Bach II. S. 551.

Sifflöte,[1]) eine zur Gattung der Hohlflöten (vgl. den Art.) gehörige, jetzt aber veraltete kleine Orgelstimme. Jenachdem die Hohlflöte in einem Werk zu 8′ oder 4′ gesetzt war, hatte sie als zweite Oktave (Superoktav) die Sifflöte 2′ und 1′ bei sich, die ihr also in der Mensur entsprechen mußte, aber der kleinen Körper wegen von Metall gebaut wurde. Auch als Oktave zu Hohlquinte $2^2/_3$′ wurde die Sifflöte als Quintenstimme $1^1/_3$′ benützt.[2]) — Öfters waren „Sifflöt $1^1/_2$ und 2′ (auch „Schwiegel, Schwiegelpfeif" genannt) nichts anders, als ordentliche Quinten und Oktaven von solcher Größe in Principalmensur."[3])

Silbermann, die Familie, welcher zwei der berühmtesten deutschen Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, Andreas und Gottfried Silbermann, entsproßt sind, war ehmals in dem Dorfe Kleinbobritzsch bei Frauenstein im sächsischen Erzgebirge und dessen Umgegend weit verzweigt; jetzt ist sie ausgestorben. Michael Silbermann, der Vater der beiden Orgelbauer, lebte als Zimmermann und Gerichtsschöppe zu Kleinbobritzsch, wo er sich am 17. September 1676 mit Anna Maria Preußler, der Tochter des Kaspar Preußler aus Großwaltersdorf verheiratet hatte. Als Hof- und Schloß-Zimmermeister war jedoch Michael Silbermann

[1]) Der Name kam auch als Sieflöt, Siefflit, Suiflöt, Sufflöt, Subflöt, Zifflöt und andern „dergleichen wunderlichen Schreibarten" vor. Er mag, wie Walther, Musik. Lex. 1732. S. 568 meint, vom Latein. sibilare, pfeifen, zischen, oder vom Französischen siffler herkommen. Vgl. auch Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 88.

[2]) Prätorius, Synt. mus. II. S. 173. 180. 181 unterscheidet die Sifflöte noch nicht von der Spitzflöte (vgl. den Art.); später geschah dies. Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 464. Mattheson, Vollk. Kapellmeister. 1739. S. 469.

[3]) Dies erklärt Adlung, Mus. mech. org. I. S. 144 so: „daß Oktave 1′, weil sie so klein wird, etwas weiter und kürzer gemacht werde" (als sie nämlich nach wirklicher Principalmensur sein müßte) und sich daher den Hohlflöten nähere.

Digitized by Google

meist in Frauenstein beschäftigt; daher verkaufte er 1693 sein Haus in Kleinbobritzsch und zog als Bürger und Einwohner nach Frauenstein. Mit ihm arbeitete als Zimmermann in Kleinbobritzsch ein Vetter, der ebenfalls Michael Silbermann hieß und später Amtszimmermann zu Frauenstein wurde. Er hatte einen Sohn, Johann Georg Silbermann, der 1733 in der Werkstätte Gottfried Silbermanns zu Freiberg als Orgelbauer arbeitete. — Der älteste Sohn des Hof- und Schloßzimmermeisters Michael Silbermann war:

Silbermann, Andreas, geboren am 16. Mai 1678 zu Kleinbobritzsch. Er besuchte die Schulen in seinem Geburtsort und in Frauenstein und erlernte dann das Tischlerhandwerk. Am 4. September 1694 entzog er sich der Gefahr zum Soldaten gepreßt zu werden durch heimliche Entfernung von Frauenstein und ging als Tischlergeselle auf die Wanderschaft. In Görlitz trat er in die Orgelbauwerkstätte des Eugen Casparini (vgl. den Art.) ein und erlernte in derselben während sechs Jahren den Orgelbau gründlich. 1700 zog er weiter, sah und studierte die großen Orgelwerke zu Merseburg, Breslau, Prag, München, Ulm, Fulda, und arbeitete 1701 zu Hagenau im Elsaß. Hier lernte er eine Straßburger Bürgerstochter, Anna Maria Schmidt, kennen, heiratete sie am 13. März 1702 und wurde dadurch Bürger und Einwohner von Straßburg, wo er eine Orgelbau-Werkstätte errichtete, in der er auch seinen Bruder Gottfried ausbildete und aus der innert eines Zeitraums von 27 Jahren 30 Orgeln verschiedener Größe hervorgingen. Andreas Silbermann erfreute sich eines Rufes als Orgelbauer, der später nur von dem des Bruders noch übertroffen worden ist. Er starb 56 Jahre alt am 16. März 1734 zu Straßburg. Seine größeren Werke standen und waren erbaut:

1. in der Nikolauskirche zu Straßburg. 1707; 2. in der Peterskirche das. 1707; 3. im Münster zu Basel. 1711; 4. im Münster zu Straßburg, 1714—1716 erbaut, mit 39 kl. Stn. und 2242 Pfeifen;[1]) 5. in der Stephanskirche das.; 6. in der Magdalenenkirche das. 1718; 7. in St. Leonhard in Basel. 1718; 8. in der Johanniskirche zu Weißenburg. 1720; 9. zu Altenheim bei Offenburg in Baden. 1722; 10. in der Dominikanerkirche zu Kolmar. 1726; 11. in der St. Wilhelmskirche in Straßburg. 1728; 12. in der Kirche zu Bischweiler. 1729; 13. in der prot. Kirche zu Kolmar. 1732;

[1]) Das berühmte Münster zu Straßburg erhielt seine erste Orgel nachweislich" 1260 durch den Dominikaner Engelbrecht († 1280); „schon 1292 stellte der Orgelmacher Gunzelin aus Frankfurt eine neue auf. Diese verbrannte nach nur 6 Jahren ihres Bestehens, und die folgende hatte 1384 das gleiche Schicksal. Grolach aus Lyps erbaute 1385 unter Aufsicht des Organisten Peter Gereis ein neues Werk; dieses mußte nach 100jähriger Dauer 1489 einem neuen von Fr. Krebser aus Ansbach weichen. Dieses Werk bestand nach verschiedenen Veränderungen und Zusätzen im Jahr 1680 aus 33 Registern mit 1090 Pfeifen, deren größte 32′ in der Länge und 1′ im Durchmesser hielt." Dann folgte die Silbermannsche Orgel, „ganz nach französischem Zuschnitt gebaut." Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 121. 122.

Digitized by Google

14. in der Hospitalkirche das. 1732; 15. in der Kirche zu Rosenheim. 1733 (letztes Werk des Meisters).[1])

Von drei Söhnen Andreas Silbermanns betrieben die beiden älteren hauptsächlich den Orgelbau fort, der jüngste wendete sich mit Vorliebe und bedeutendem Erfolg zum Klavierbau. Diese drei Brüder sind:

Silbermann, Johann Andreas, wurde am 26. Juni 1712[2]) zu Straßburg geboren und erlernte in der väterlichen Werkstätte den Orgelbau. In Gemeinschaft mit seinem Bruder Johann Heinrich erbaute er im Elsaß und anderwärts an 50 neue Orgelwerke, von denen die in der Prediger-, Neuen Kirche und Thomaskirche zu Straßburg, sowie die in der Abteikirche zu St. Blasien im Schwarzwald die bedeutendsten waren. Nebenbei beschäftigte sich dieser Silbermann mit archäologischen und geschichtlichen Studien, verfaßte 1751 eine Beschreibung des Klosters Odilienberg und 1775 eine Geschichte der Stadt Straßburg, und legte eine wertvolle Altertümer- und Münzsammlung an, die er seiner Vaterstadt vermachte. Er starb als Assessor des Senats zu Straßburg am 11. Februar 1783. Ein Sohn von ihm, Johann Josias Silbermann, war ebenfalls Orgelbauer und starb als solcher am 3. Juni 1786 zu Straßburg. Dessen Sohn Friedrich Theodor Silbermann studierte am Konservatorium zu Paris Musik, machte sich nachgehends als Violoncellist einen Namen und starb am 3. Juni 1816.

Silbermann, Johann Daniel, der zweite Sohn des älteren Andreas S. zu Straßburg, war am 31. Mai 1717 geboren und hatte den Orgelbau im Geschäfte des Vaters erlernt. 1741 errichtete er eine eigene Werkstätte zu Kolmar und 1748[3]) rief ihn sein Oheim Gottfried Silbermann zu sich nach Sachsen. Von da an arbeitete er mit dem Oheim und wurde bei dessen Tode 1754 der Haupterbe seines ansehnlichen Vermögens. Er blieb in Dresden, wo er den Titel eines Hoforgelbauers erhielt, beschäftigte sich mit der Stimmung und Instandhaltung der Dresdner Orgeln und verfertigte daneben Flügel und Klaviere, die bei Kennern im besten Rufe standen.[4]) Dieser Silbermann starb am 6. Mai 1766 auf einer Besuchsreise zu Leipzig.

---

[1]) Seine sämtlichen Orgelwerke findet man verzeichnet bei Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 38. 39.

[2]) So nach Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 39 und Mooser, Das Brüderpaar ꝛc. Silbermann. 1861. S. 17; Gerber, Altes Lex. II. S. 513 hat „2. Juni 1712" als Geburtsdatum.

[3]) Nach Mooser, Das Brüderpaar ꝛc. Silbermann. Straßb. 1861. S. 18 u. 29. Gerber, Altes Lex. II. S. 514 hat „1751", und ihm folgt Fétis, Biogr. des Musiciens. VIII. S. 39.

[4]) Nach Gerber, a. a. O. II. S. 515 war Joh. Daniel S. auch in der Komposition erfahren; ein Allegro für Klavier von ihm wurde in Marpurgs „Raccolta" 1757 gedruckt, verschiedene andere Klavierstücke blieben Manuskript.

Digitized by Google

Silbermann, Johann Heinrich, der jüngste der drei Straßburger Brüder, war am 24. September 1727 geboren. Er arbeitete als Orgelbauer gemeinschaftlich mit seinem Bruder Johann Andreas S., erlangte aber bedeutenderen Ruf als Klavierbauer. „Seine Fortepianos sind weit und breit berühmt, besonders in Frankreich, und man kann behaupten, daß die besten, welche Paris besitzt, von seiner Arbeit sind. Man zahlt ihm für das Stück 300 Thaler.“[1]) Er war zugleich ein fertiger Orgel- und Klavierspieler, sowie Komponist, von dem „Pièces de Clavecin“ in Paris gestochen worden sind. Die Zeit seines Todes wird nicht angegeben; doch scheint er 1792 noch gelebt zu haben. — Sein Sohn Johann Friedrich Silbermann, geboren am 21. Juni 1762, war ebenfalls hauptsächlich Klavierbauer, daneben Organist an der Thomaskirche, auch Komponist. Er starb am 9. März 1817 und hinterließ einen Sohn, Gustav Silbermann, der noch 1861 eine Buchdruckerei in Straßburg besaß.

Silbermann, Gottfried, der bedeutendste Sproß der Silbermannschen Familie und der berühmteste deutsche Orgelbaumeister des 18. Jahrhunderts war als der zweite Sohn des Zimmermanns Michael Silbermann am 14. Januar 1683 („früh 5 Uhr“; getauft am 16. Jan.) zu Kleinbobritzsch[2]) geboren. Nachdem der geistig geweckte, zu allerlei Mutwillen und Schabernack jederzeit aufgelegte Knabe die Schulen seiner Heimat durchlaufen hatte und 1697 konfirmiert worden war, sollte er ein Handwerk erlernen. Aber weder mit der Zimmeraxt des Vaters, noch mit dem Schnitzmesser eines Spielwarenmachers zu Seifen, noch auch am Kleistertopf des Buchbinders Fröbel zu Frauenstein wollte es recht gehen. Da machte sich, gerade um die Wendezeit des Jahrhunderts, der Siebzehnjährige, um einer polizeilichen Ahndung, die ihm eines mutwilligen Streiches wegen drohte, zu entgehen, auf und davon und wanderte Straßburg und dem älteren Bruder zu. Dieser, der selbst noch kein eigenes Geschäft hatte, that den Ankömmling zunächst für drei Jahre zu einem Tischlermeister in die Lehre und nahm ihn dann als Gehülfen in seine neugegründete Orgelbauwerkstätte herüber. Damit endlich ins richtige Fahrwasser gekommen, erlernte nun Gottfried unter der Leitung des Bruders während 5—6 Jahren seine Kunst gründlich. Dann sollte ihn ein Liebesabenteuer ebenso wieder in die Heimat zurückführen, wie ihn ein Jugendstreich aus derselben vertrieben hatte.

---

[1]) So berichtet Gerber, Altes Lex. II. S. 518. Vgl. auch Neues Lex. IV. S. 207. „Hr. Kapellm. Reichardt sah bey ihm einen Flügel mit Pedal von seiner Arbeit, von außerordentlicher Schönheit.“

[2]) Gerber, Altes Lex. II. S. 515 nannte als Geburtsort zuerst „Frauenstein in Meißen“, und diese Angabe ist seitdem allgemein beibehalten worden: so in den Lexika von Schilling VI. S. 374; Bernsdorf III. S. 574; Fétis VIII. S. 39; Mendel-Reißmann IX. S. 257; Riemann 1887. S. 924, auch bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 232 u. a. Grove, Dict. of Music. III. S. 494 bringt zwar den Geburtsort nach Mooser richtig, aber als späteren Wohnort Michael Silbermanns „Grafenstein“ statt Frauenstein.

Digitized by Google

Im Jahre 1708 oder 1709, bei Gelegenheit der Aufstellung einer Orgel in der Kirche eines Nonnenklosters bei Straßburg, verliebte er sich in eine Nonne und einigte sich mit ihr, sie zu entführen. Bei der Ausführung dieses Wagnisses entdeckt, sah er sich genötigt, über den Rhein zu fliehen und kehrte nach Frauenstein zurück. Hier baute er 1710 sein erstes Orgelwerk für die dortige Kirche, das so gut ausfiel, daß er sofort mehrere Anträge zu Neubauten für die Kirchen der Stadt Freiberg erhielt. Dies veranlaßte ihn 1712 seinen Wohnsitz von Frauenstein nach Freiberg zu verlegen, wo er in dem großen, für sein Geschäft wie gemachten Gebäude der „alten Reiterwache" am Schloßplatz seine Werkstätte aufschlug. Von hier, von der altberühmten sächsischen Bergstadt aus verbreitete sich, nachdem Silbermann für deren altehrwürdige Domkirche mit ihrer Fürstengruft 1714 eines seiner größten und in seiner Art heute noch nicht übertroffenen Orgelwerke gebaut hatte, sein Ruhm durch die Welt und wurde, da er sich auf umfassendste und gründlichste Geschäftskenntnis nicht nur, sondern auch, was mehr ist, auf eine unwandelbar reelle, deutsch ehrenfeste Geschäftsgebarung gründete, ein für alle Zeit bleibender. Mit 10 und mehr Gesellen, die er sich selbst und dies öfters nicht ohne Strenge heranzog, arbeitete Silbermann so, daß er die einzelnen Arbeiten fabrikmäßig teilte: einige Gesellen arbeiteten bloß in Holz, andere bloß in Zinn, noch andere machten nur Döckchen und Armchen zu den Wellen[1]) u. s. w.; so konnte jeder das ihm Übertragene möglichst vollkommen leisten, und der Meister selbst lötete, intonierte und stimmte. Die günstigen Vermögensverhältnisse, in die Silbermann bald gelangte, ermöglichten ihm, reichliche Vorräte an Material in Holz, Zinn, Blei u. s. w. auf die vorteilhafteste Weise zu beschaffen und nach Bedarf aufzuspeichern. Seine Lieferanten bezahlte er bar und gut, verlangte dagegen auch gute Ware und strengste Rechtlichkeit, und wo er irgend unredliche Absichten merkte, da konnte er den Geschäftsverkehr in brüskester und unter Umständen derbster Weise abbrechen. Solch sorgfältige Auswahl der Materialien mußte den Silbermannschen Werken von vorn herein hervorragende Güte und unverwüstliche Dauerhaftigkeit sichern. Dazu kam aber noch die größte Accuratesse der Bearbeitung, auf die der Meister in seiner Werkstätte mit solcher Strenge hielt, daß er Orgelteile, die nicht nach Wunsch ausgefallen waren, mit der Holzaxt wieder zerschlug. Dadurch erreichte er eine durchgängige Sauberkeit der Arbeit, die neben der einfach-praktischen Anlage im Innern seiner Werke am meisten bewundert wurde. Entgegen der Praxis mancher seiner Berufsgenossen in

[1]) Wenn der Oberpfarrer Joh. Ludw. Ritter in seiner Jubiläumsschrift über die Silbermannschen Orgeln zu Rötha bei Leipzig 1821. S. 11 sagt: „ein gewisser Geselle, mit Namen Kayser, habe dreyßig Jahre hindurch sich blos mit dieser letzten Arbeit beschäftiget und dabey ein Capital gesammelt, welches man bey seinem Tode in der Hobelbank eingespindet fand, so scheint das nach unsrem Art. „Kayser" Bd. I. S. 713 doch nicht ganz richtig zu sein. — Als der Geschickteste unter Silbermanns Gesellen wird ein Adam Oehme genannt; andere Altgesellen oder Vorarbeiter in seiner Werkstätte waren noch David Schubert (vgl. den Art.) und Schöne.

Digitized by Google

der Gegenwart, die sich in Neueinrichtungen gar nicht genug thun können, hielt Silbermann da am Hergebrachten fest, wo ihm dies zum Vorteil seiner Werke zu gereichen schien. So behielt er das Fundamentalbrett bei, „weil es leichter richtig zu hobeln sei als die Spünde", belederte die Parallelen anstatt der Ladenoberfläche, „weil die Fehler so leichter zu ändern seien, wenn durch die Länge der Zeit das Leder sich abschabt," und wendete eine ihm eigentümliche Temperatur an, weil er wußte, daß die gleichschwebende Temperatur aller zwölf Quinten „doch nicht immer nach Wunsch gelinge", und ließ sich auch nicht irren, als ihm sogar Seb. Bach dies als Eigensinn vorwarf.[1]) Was dann noch die Hauptsache, das eigentlich künstlerische bei den Orgeln Silbermanns anlangt, so waren schon seine Zeitgenossen einig in der Freude an deren echt musikalischem, nobeln und frischen Gesamtton, den die eigentümlich fein intonierten gemischten Stimmen wie mit Silberglanz übergossen. Dagegen fanden — wie uns Agrikola sagt — „echte Orgelkenner zu tadeln: die allzueinförmige Dispositon, welche bloß aus einer übertriebenen Behutsamkeit, nichts von Stimmen zu wagen, wovon er nicht ganz versichert war, daß ihm nichts daran mißlingen würde, herrührte", und „die allzuschwachen Mixturen und Zimbeln, wegen welcher seine Werke, zumal für große Kirchen, nicht Schärfe und durchschneidendes Wesen genug haben." Vom letzteren Tadel ist man jetzt zurückgekommen und meint „im Gegenteil, daß gerade diese Register zu scharf" seien. Dagegen glaubt man einen „Hauptmangel Silbermannscher Werke in der zu geringen Zahl 8füßiger Manualstimmen und 8- und 16füßiger Labialbässe" finden zu sollen, wenn auch zugegeben wird, „daß die volle Orgel nirgends im Mißverhältnis zur Größe der jedesmaligen Kirche stehe."[2]) Aber Silbermanns Absehen ging gar nicht auf solch naturalistische Schallkraft, wie man sie jetzt will; ihm war ein voller runder Orgelton und eine dem entsprechende leichte und bequeme Spielart die Hauptsache, und beides hat er in trefflicher Weise erzielt. Wenn seinen Werken an durchschneidender Kraft wirklich etwas abging, so waren daran weder seine Mixturen und Zimbeln, noch auch die geringe Zahl der Grundstimmen schuld, denn diese wußte er gerade durch trefflich intonierte gemischte Stimmen so zu heben und zu frischen, daß sie einen vollen Achtfußton gaben.[3]) Vielmehr hinderten ihn,

[1]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 318—320. S. 348. — Nach der Mitteilung G. Merkels bei Wangemann, a. a. O. S. 234 sind jetzt „alle Orgeln Silbermanns in unsre gleichschwebende Temperatur gebracht, bis auf die Domorgel in Freiberg, obwohl sie (die Silbermannsche Temperatur) auch da gemildert worden ist."

[2]) Diese Bemerkungen machte der Hoforganist Merkel zu Dresden bei Wangemann, a. a. O. — Der Kapellmeister Agrikola hat seine Ansicht bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 212 ausgesprochen. Ihm galt als „echter Orgelkenner" wohl hauptsächlich sein Meister Seb. Bach.

[3]) Dienel, Die moderne Orgel 1891. S. 13 meint, man scheine jetzt verlernt zu haben, „diese kleinen Pfeifen nach Silbermannscher Art zu intonieren," wie die „vielen mißlungenen Beispiele obertönig schreiender oder entsetzlich pfeifender kleiner Register" zeigen. Auch der modernen Orgel würde der „den guten alten Werken eigentümliche Silberglanz" wohl anstehen.

Digitized by Google

wie alle älteren Meister, die ungünstigen Windverhältnisse der Schleiflade die volle Kraft aus seinem schönen, wenn auch dünnen Pfeifenwerk zu erzielen. Im Interesse der Spielart sah er sich gezwungen, durch enge Kröpfe und Kropfventile den Windzufluß zu den Pfeifen sehr zu mäßigen. — Silbermann, der unter dem 21. Juni 1723 in Anerkennung seiner Verdienste um den Instrumentenbau den Titel eines „Königl. Polnischen und Churfürstl. Sächsischen Hof- und Landorgelmachers" erhalten hatte, war zugleich der erste Klavierbauer seiner Zeit, erfand als solcher 1720 das „Cimbal d'amour" und baute seit 1733, auf der Idee Cristoforis fußend und dieselbe wesentlich verbessernd, die ersten brauchbaren Klaviere mit Hammermechanik (Pianofortes).[1]) Silbermann war, vielleicht in Erinnerung an die Entführungsgeschichte zu Straßburg, wie seine Biographen meinen, unverheiratet geblieben. Er verfiel bei zunehmendem Alter der Hypochondrie, der Krankheit alter Junggesellen, auch plagte ihn das Podagra, so daß er schließlich nur noch im Lehnstuhl in der Werkstatt sitzend die Arbeiten anordnen und überwachen konnte, wobei er „wöchentlich ein Pfund Tabak zu 5 Thlr." rauchte. Er starb zu Dresden am 4. August 1753 in einem Alter von 70 Jahren 6 Monaten und 20 Tagen während der Aufstellung seines letzten und größten Werkes, der Orgel der katholischen Hofkirche — angeblich rührte ihn beim Intonieren in der Orgel der Schlag — und wurde auf dem Böhmischen oder Johanniskirchhofe daselbst begraben.[2]) — Silbermann hat mit seinen Schülern und Gesellen im ganzen 47 neue Orgeln — nicht 42, wie bis jetzt immer angenommen wurde — erbaut; wir verzeichnen dieselben nach der schon genannten Jubiläumsschrift von Rötha 1821 und fügen bei den größeren weitere Notizen bei.

1. Die Orgel zu Frauenstein. 1. Man. u. Ped. 1710 erbaut; verbrannte mit der Kirche 1728. — 2. Die zweite Orgel zu Frauenstein. 1735—1738 erbaut; 2. Juli 1738 eingeweiht. 21 kl. Stn. 2 Man. Ped.; sie kostete 800 Thlr., wovon aber Silbermann der Gemeinde 300 Thlr. schenkte. — 3. Die Orgel im Dom zu Freiberg. 1712 –1714 erbaut; 20. Aug. 1714 eingeweiht. 45 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. Preis 4000 Thlr., wovon der Erbauer 1700 erhielt. — 4. Die Orgel der Jakobikirche zu Freiberg. 2 Man. u. Ped. — 5. Die Orgel der Petrikirche zu Freiberg. 1737 erbaut. 32 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 6. Die Orgel der Hospitalkirche St.

---

[1]) Über diese wichtige Seite seiner Thätigkeit, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. man Agrikola bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 212. II. S. 123—126. Rühlmann, Gottfried Silbermann und sein Cimbal d'amour. Monatsh. für Musikgesch. 1870. Nr. 8. 9. S. 129—140. 149—162. Eitner, Ein altes Pianoforte. Ebendas. 1873. Nr. 2. 3. S. 17—27. 33—40. Weitzmann, Gesch. des Klavierspiels. 2. Aufl. 1879. S. 266—280. Grove, Dict. of Music. II. S. 713. 714. III. S. 494. 495.

[2]) Nach der bis jetzt allgemein gemachten Angabe wäre das letzte Orgelwerk Silbermanns von seinem Schüler Zach. Hildebrandt vollendet worden. Nach neustens aufgefundenen Dokumenten scheint dies aber nicht richtig zu sein. Man vgl. darüber den Art. „David Schubert".

Digitized by Google

Johannis in Freiberg. 1 Man. Ped. — 7. Ein Positiv mit 5 Stn. in der Nikolaikirche zu Freiberg. — 8. Die Orgel zu Reichenbach im Voigtland. 2 Man. u. Ped. — 9. Die Orgel zu Zöblitz. 2 Man. u. Ped. — 10. Die Orgel zu Forchheim. 2 Man. u. Ped. — 11. Die Orgel zu Nassau. 2 Man. u. Ped. — 12. Die Orgel zu Reinhardsgrimma. 21 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 13. Die Orgel der Georgskirche zu Rötha bei Leipzig. 1718—1721 erbaut; 10. Nov. 1721 eingeweiht. 22 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 14. Die Orgel der Marienkirche zu Rötha. 1722. 9 kl. Stn. 1 Man. u. Ped. — 15. Die Orgel in Großhartmannsdorf. 1740—1741 erbaut; 1. Advent 1741 eingeweiht. 24 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 16. Die Orgel zu Helbigsdorf. 2 Man. u. Ped. — 17. Die Orgel zu Conradsdorf. 1 Man. ohne Ped. — 18. Die Orgel zu Hilbersdorf. 1 Man. ohne Ped. — 19. Die Orgel der Johanniskirche zu Zittau. 1741. 44 kl. Stn. 3 Man. u. Ped., ist im siebenjährigen Krieg verbrannt. — 20. Die Orgel zu Frankenstein. 1 Man. u. Ped. — 21. Die Orgel zu Oberbobritz. 1 Man. u. Ped. — 22. Die Orgel zu St. Johannis in Chemnitz. 2 Man. u. Ped., jetzt (1821) in der Neuen Kirche daselbst. — 23. Die Orgel zu Oederan. 2 Man. u. Ped. — 24. Die Orgel zu Schweikertshain bei Waldheim. 2 Man. u. Ped. — 25. Die Orgel zu Ponitz bei Meerane. 1737. 27 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. Preis 1100 Thlr. — 26. Die Orgel zu Glauchau im Schönburgischen. 2 Man. u. Ped. für 1648 Thlr. — 27. Die Orgel zu Ertzdorf bei Nossen. 1 Man. u. Ped. — 28. Die Orgel in Ringethal. 1 Man. u. Ped. — 29. Die Orgel in Crosta in der Oberlausitz. 2 Man. u. Ped. — 30. Die Orgel in Haynichen bei Waldheim. 2 Man. u. Ped. — 31. Die Orgel zu Rochlitz. 2 Man. u. Ped. — 32. Die Orgel zu Greiz im Voigtland. 1739. 2 Man. u. Ped., ist (1821) vor einigen Jahren verbrannt. — 33. Die Orgel der Burgschen Kapelle im Reußischen. — 34. Die Orgel zu Fraureuth im Voigtland. 2 Man. u. Ped. — 35. Die Orgel in Tiefenau. 1 Man. u. Ped. — 36. Die Orgel in Mühlau. 2 Man. u. Ped. — 37. Die Orgel in Cannersdorf. — 38. Die Orgel in Niederschöna. 1 Man. u. Ped. — 39. Die Orgel zu Lebusa. 1 Man. u. Ped. — 40. Die Orgel in Dittersbach. 1 Man. u. Ped. — 41. Die Orgel in Pfaffroda. 1 Man. u. Ped. — 42. Die Orgel in Wegefahrt. 1 Man. u. Ped. — 43. Die Orgel in Merane. 2 Man. u. Ped. — 44. Die Orgel in Püchau bei Wurzen. 2 Man. u. Ped. — 45. Die Orgel der Sophienkirche zu Dresden. 1718—1720 erbaut; 18. Nov. 1721 eingeweiht. 31 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 46. Die Orgel der Frauenkirche zu Dresden. 1734 bis 1736 erbaut; 25. Nov. 1736 eingeweiht. 43 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. — 47. Die Orgel der kath. Hofkirche zu Dresden. 1751—1754 erbaut; 2. Febr. 1754 übergeben. 47 kl. Stn. 3 Man. u. Ped.; kostete 20000 Thlr.

Silcher, Dr. Friedrich, der bekannte Sammler, Bearbeiter und Komponist volkstümlicher Lieder, ist hier als Sänger einer Anzahl von Choralmelodien, die in Württemberg kirchliche Geltung erlangt haben, auch unter den Kirchenmusikern aufzuführen. Er war am 27. Juni 1789 in dem Dorfe Schnaith, OA. Schorndorf, im Württembergischen als der Sohn eines Schulmeisters († 1794) geboren. Selbst

Digitized by Google

zum Lehrer bestimmt, incipierte er 1803—1806 bei dem Schulmeister Nik. Ferd. Auberlen (vgl. den Art.) in Fellbach und fand hier unter der Leitung eines Mannes, der als Lehrer und Musiker einen Namen hatte, die erwünschte Gelegenheit, neben den Schulstudien auch das ihm von Natur gewordene musikalische Talent aufs beste auszubilden. Nach vollendeten Studien und nachdem er sich einige Zeit als Lehrer an Volksschulen (1806—1809 in Schorndorf, von da ab in Ludwigsburg) bethätigt hatte, wendete er sich mehr und mehr der Musik zu. Im Herbst 1815 zog er als Klavierlehrer nach Stuttgart und benützte hier treulich jede Gelegenheit — so namentlich auch die Bekanntschaft mit Konradin Kreutzer, Joh. Nepomuk Hummel und Karl Maria v. Weber — zu seiner musikalischen Weiterbildung. Unterdessen war 1817 eine Lehrstelle für Musik an der Universität Tübingen errichtet worden, und im Oktober des genannten Jahres berief man Silcher als akademischen Musikdirektor auf diese Stelle. Er folgte dem Rufe nicht ohne Zagen; aber bald zeigte es sich, daß er doch der rechte Mann für dies Amt gewesen, in dem er dann lebenslang mit unermüdetem Fleiß und Eifer und mit viel Erfolg und Segen wirkte. „Sein jugendliches Gemüt, das bis zum Tode stets gleich frisch und lebendig blieb, seine milde und rücksichtsvolle Natur, seine warme Kunstbegeisterung entsprachen aufs beste dem studentischen Wesen mit seinem Idealismus und seiner Liebe zu freiem, ungebundenem Leben und Streben.“[1]) An der Universität gab Silcher den Unterricht in Harmonie- und Kompositionslehre, am theologischen Seminar hielt er Vorlesungen über kirchenmusikalische Gegenstände,[2]) und an beiden Anstalten leitete er die Übungen in der Vokal- und Instrumentalmusik. Daneben errichtete er 1829 die studentische Liedertafel für Männergesang, deren Personal freilich mit jedem Semester wechselte, und unter Hinzunahme auch der sonstigen musikalischen Kräfte Tübingens, die allerdings in der kleinen Universitätsstadt eben nicht zahlreich waren, 1839 einen Oratorien-Verein. Mit diesen Vereinen, denen noch ein ebenfalls von Silcher eingeschultes kleines Orchester hinzutrat, brachte er fast alljährlich größere Aufführungen der Oratorien von Händel, Haydn, Graun, Spohr, Mendelssohn, Neukomm, Hiller u. a. zustande,[3]) und ver-

[1]) Vgl. W. Ammon im Süddeutschen Schulboten 1860. S. 223. Hier findet man in Nr. 24 u. 25. S. 222—225. 229—233 ein mit Liebe gezeichnetes Lebensbild Silchers, das auch seiner gesamten musikalischen Thätigkeit vollständig gerecht wird. Vgl. auch Euterpe 1860. Nr. 9 u. 13, sowie den Nekrolog von P. (Palmer) im Schwäb. Merkur 1860. 7. Oktober. Nr. 238.

[2]) Diesen Vorlesungen entstammt die Schrift „Gesch. des evang. Kirchengesangs in seinen Hauptmelodien, wie sie im Württ. Ch.-B. 1844 enthalten sind.“ Tüb. 1862; für jenen Unterricht schrieb er eine „Harmonie- und Kompositionslehre.“ Tüb. 1851. 2. Aufl. 1859, in der er der Kirchenmusik, insbesondere den Kirchentonarten eingehende Beachtung gewidmet hat.

[3]) Wie bescheiden die Kräfte waren, über die Silcher verfügte, und welch unermüdliche Arbeit er aufwenden mußte, zeigt am besten eine briefliche Äußerung von ihm selbst. Er schrieb einmal an H. G. Nägeli in Zürich: „Ich habe mit den hiesigen Dilettanten Haydns

Digitized by Google

mittelte durch dieselben der akademischen Jugend die Kenntnis von Werken, zu deren Hören das spätere Beamtenleben wenig Gelegenheit mehr bietet. Über den engeren Wirkungskreis in Tübingen hinausgreifend, hat Silcher seine Arbeit fortgehend auch der Kirchenmusik und dem Kirchengesang seiner weiteren württembergischen Heimat gewidmet: gemeinschaftlich mit den Musikdirektoren Kocher (vgl. den Art.) in Stuttgart und Frech (vgl. den Art.) in Eßlingen bearbeitete er die „Vierstimmigen Gesänge der evang. Kirche" 1825 und das Württ. Ch.-B. 1828, die beide der Einführung des vierstimmigen Gemeindegesangs dienen sollten; bei dem wieder andern Zielen zustrebenden Württ. Ch.-B. von 1844 saß er in der Kommission für die Melodienauswahl und schrieb auch einen Teil der Zwischenspiele für dasselbe; endlich verfaßte er, wieder in Gemeinschaft mit Kocher und Frech, nach diesem Buche noch ein „Ch.-B. für Männerstimmen", das in württembergischen Lehrerkreisen allgemein im Gebrauch steht. Nach 43jähriger Wirksamkeit in Tübingen, welche die Universität 1852 durch Promovierung zum Ehrendoktor, der König von Württemberg aber durch Verleihung eines Ordens anerkannt hatte, legte Silcher am Schluß des Wintersemesters 1860 sein Amt nieder und starb wenige Monate darauf am 26. August 1860 in einem Alter von 71 Jahren und 2 Monaten. Die schwäbischen Sängervereine haben ihm in Tübingen ein Denkmal errichtet. — Von Silchers Werken haben die Sammlungen volkstümlicher Lieder und die c. 30 in denselben enthaltenen, von ihm selbst gesungenen Volksmelodien seinen Namen in Deutschland und weit über dessen Grenzen hinaus bekannt gemacht. Doch ist hier nicht der Ort, näher auf diese Seite seiner Thätigkeit einzugehen.[1]) Nur über die 27 Choralmelodien, die wir von ihm haben, — sie erschienen: 14 in seinen „Melodien aus dem Württ. Ch.-B. dreistimmig bearb." Tüb. 1819. 1824; 7 im Württ. Ch.-B. von 1828, und 6 später 1830—1858 — ist kurz zu sagen, daß sie zwar im allgemeinen kaum höher stehen, als die Weisen der früheren und gleichzeitigen Choralmelodienmacher, daß aber doch wenigstens diejenigen unter ihnen, die jetzt noch im Gemeindegesang leben, etwas unbefangener und so gesungen sind, wie es dem Manne ums Herz war, wie es in seiner Natur lag und wie er daher auch seine volksmäßigen weltlichen Melodien gesungen hat. Wir verzeichnen von denselben nur diejenigen, die in kirchlichen Gebrauch gekommen sind:

Herzog der erlösten Sünder. Vierst. Ges. 1825. Nr. 42. S. 80. 81. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 42. S. 19. Württ. Ch.-B. 1844. 1876.

Schöpfung aufgeführt, die nach dem Urteil der Kenner sehr gut ausgefallen ist. Übrigens habe ich Orchester- und Sing-Personal beinahe ein halbes Jahr lang eingeübt, wobei mir aber die Freude ward, daß die Fugen dahin flogen, wie von Fittichen des Windes getragen. Im ganzen brachte ich Musiker und Sänger zwischen 80 und 90 zusammen, und zwar lauter Tübinger." B Euterpe 1864. S. 26.

[1]) Man vgl. in dieser Hinsicht den schon angeführten Aufsatz von Ammon, sowie Elben, Der volkstüml. deutsche Männergesang. Tüb. 1855. S. 240. 241, oder 2. Aufl. 1887. S. 417. 418 u. S. 423—427.

Digitized by Google

Nr. 172a. S. 160; jetzt unter dem Namen „Womit soll ich dich wohl loben“ (vgl. den Art.). — Mit welcher Zunge, welchem Herzen. 1825. Nr. 39. S. 74. 75. 1828. S. 18. 1844. 1876. Nr. 193. S. 184. — Preis dem Todesüberwinder. 1825. Nr. 43. S. 82. 83. 1828. S. 20. 1844. 1876. Nr. 163b. S. 151. — Ja Tag des Herrn, du sollst mir heilig. 1825. Nr. 66. S. 124. 125. 1828. S. 28. 1844. 1876. Nr. 151. S. 136. Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 180. S. 222. 223. — Mein Gott, zu dem ich weinend flehe. 1825. Nr. 110. S. 200. 201. 1828. S. 44. 1844. 1876. Nr. 70. S. 62. 63. — Urquell aller Seligkeiten. 1825. Nr. 193. S. 352. 353. 1828. S. 70. 1844. 1876. Nr. 34. S. 32. 33. Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 37. S. 73. 74. — Nimm hin den Dank für deine Liebe. 1825. Nr. 91. S. 166. 167. 1828. S. 37. Schaffh. G.-B. 1841. 1867. Nr. 128. S. 276—279. Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 80. S. 137. 138. — Gott ruft der Sohn und schafft den Mond. 1825. Nr. 245. S. 446. 447. 1828. S. 86. Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 103. S. 236—239.[1]) — Von andern Werken Silchers kommen hier nur noch in Betracht: Vierstimmige Gesänge auf Sonn- und Festtage für gemischten Chor oder für Männerstimmen allein. Op. 24. Tüb., Laupp. qu. 4°.; Vierstimmige Hymnen und Figuralgesänge auf hohe Festtage und zur Abendmahlsfeier. 2 Hfte. qu. 4°. Ebendas., und „Herr Gott, dich loben wir“, als Wechselgesang für Chor und Gemeinde. 6 Sätze, in den Vierst. Ges. 1825. Nr. 259. S. 474—480 und im Württ. Ch.-B. 1828. S. 93—96. Aus diesen Heften sind einige Chöre, wie „Ehre sei Gott in der Höhe“, „Jehovah, deinem Namen sei Ehre“, „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“, „Wie heilig ist diese Stätte“ u. a., noch mehrfach in Sammlungen verbreitet. Ihr musikalischer Gehalt ist gering, ihr kirchlicher Wert noch geringer; Silcher war, abgesehen davon, daß er für derartige Werke nur wenig Geist und Kunst einzusetzen hatte, bei deren Komposition von der Tendenz ganz leicht zu schreiben nicht frei.[2]) — Endlich sind auch noch die freundlichen Silcherschen „72 Kinderlieder für Schule und Haus. Zwei-, drei- und vierstimmig.“ 6 Hfte. à 12 Nrn. Tüb., H. Laupp, zu erwähnen, weil eine Melodie aus ihnen unter dem Namen „So nimm denn meine Hände (vgl. den Art.) mehr und mehr Eingang in kirchliche Choralbücher der Gegenwart findet, und wie es scheint, ganz zum Choral werden soll.[3])

---

[1]) Weiter wären etwa noch anzuführen: der Kinderchoral „Weil ich Jesu Schäflein bin“, den Silcher für das Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 84. S. 73, und „Des kühlen Maien, der mir durch Gottes Güt“, welche Weise er für das Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 880. S. 717. 718 schrieb; endlich seine Bearbeitung der franz. Psalmmelodie: „O selig muß ich diesen Menschen preisen“ für Spittas Lied „O selig Haus, wo man dich aufgenommen“ (vgl. den Art.) im Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 155. S. 140.

[2]) Er sagt uns dies in dem schon angeführten Brief an Nägeli selbst: „Ich habe ganz einfach, diatonisch, wie es unsere Choralgesangvereine verlangen, komponiert.“

[3]) Im neuen Kasseler Ch.-B. 1890. Anhang Nr. 19. S. 151 erscheint bereits auch eine zweite dieser Kindermelodien: „Meinen Heiland im Herzen“, allerdings zunächst unter der Devise „für Schule und Haus.“

Digitized by Google

Simon, Johann Kaspar, um 1750 „Organist, Director Musices und Praeceptore IV. Classis in des Heil. Römischen Reichs Stadt Nördlingen," hat die nachstehend verzeichneten Orgelwerke herausgegeben, die noch Joh. Adam Hiller in einem „Verzeichnis der besten und brauchbarsten Kompositionen für die Orgel" empfehlend anführte:[1])

1. Musikalisches ABC, in kleinen und leichten Fughetten. Augsburg 1754. 4°. — 2. Erster Versuch einiger variiert- und fugierten Choräle; denen jungen Anfängern auf der Orgel, wie auch denen Organisten und Schulmeistern auf dem Lande zur Übung entworfen ꝛc. In Verlag Johann Ulrich Haffners, Lauteniſten in Nürnberg. 1754. kl. qu. 4°. 6 Choräle mit Zwischenspielen und 6 Vorspiele enthaltend. — 3. Leichte Präludia und Fugen, zu C-, D-, E-, F-, G-, A-, B-dur. Iter Teil. Augsburg. 4°.[2]) — 4. Leichte und wohlklingende Präludia und Fugen, zu C-, D-, F-, G-, A-, H-moll. 2ter Teil. Augsburg. 4°.

Simplifikations-System nannte der Abt Vogler eine von ihm ausgedachte und um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts auch auf Kirchenorgeln angewandte Reihe von Vereinfachungen im Orgelbau, durch die ein Drittel der Kosten erspart und gleichwohl die Klangwirkung erhöht werden sollte. Es machte diese Neuerung, die von ihrem Erfinder in marktschreierischer Weise ausposaunt wurde, anfänglich ziemliches Aufsehen, wurde aber bald in ihrer vollständigen Unbrauchbarkeit erkannt und ist jetzt bis auf den Namen vergessen. Wir werden im Zusammenhang des biographischen Artikels über Vogler auf die Sache zurückzukommen haben und dann die wesentlichen Punkte dieses Orgelbau-Systems darlegen.

Singend- als Beiwort beim Namen einzelner Stimmen in alten Orgeln sollte andeuten, daß deren Intonation „etwas angenehmer gemacht sei, als sonst." Man hatte z. B. ein „Singendregal", das klingen sollte „als wenn eine Jungfer singt" (daher auch Jungfernregal, vgl. den Art.), ein „Singend Cornett", das sich „etwas lieblicher hören ließ, als man insgemein vom Cornett gewohnt" war. „Denn sonst klingt das Cornett 2′ als wenn die Lämmer schreyen."[3])

Singen wir aus Herzensgrund, Choral. Der alte lateinische Weihnachtsgesang in ursprünglicher Liedform „In natali Domini gaudent omnes angeli etc." wird als im 14. Jahrhundert entstanden angenommen. Er war

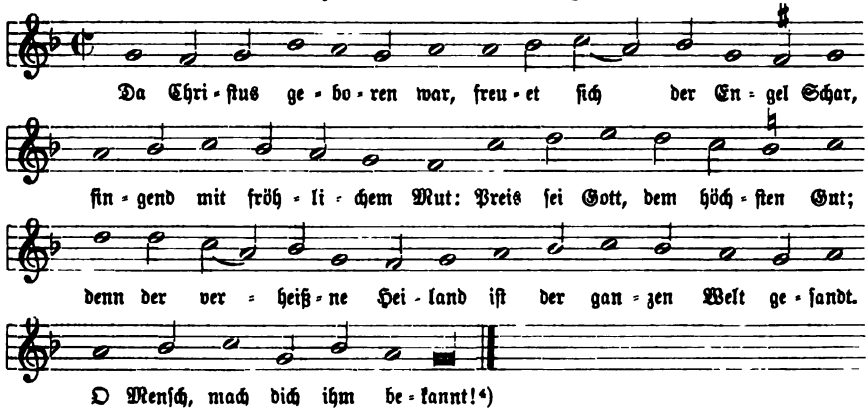
[1]) Vgl. Hillers Choralbuch. Nachtrag 1794. S. 15. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 161.

[2]) Daraus findet man ein „Praeludium et Fuga" in A-dur neu gedruckt bei Ritter, a. a. O. II. Nr. 100. S. 167. 168. Dies Stück zeigt, daß es sich vielleicht lohnen würde, die Orgelhefte des Mannes zu Unterrichtszwecken etwas näher anzusehen.

[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 82. 83. Dagegen sagt er S. 144 vom Singendregal: „was besonders an dem Regal sey, daß es den Namen eines singenden verdiene, weiß ich nicht eigentlich." — Nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 173 hatte die Domorgel zu Magdeburg ein „Messingregal singend 4′" und ein „Singend Cornett von Messing 2′."

Digitized by Google

in verschiedenen Lesarten verbreitet[1]) und man kennt ihn mit seiner von jeher beliebten und viel verwendeten Melodie verbunden bis jetzt zuerst aus einer Handschrift der Bibl. zu Berlin (Ms. germ. 8°. Nr. 190. Bl. 24a), die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt.[2]) Die älteste deutsche Übersetzung des lateinischen Textes „Nhu tzu dieser feier clar frewen sich die engell gar ꝛc." (Handschr. der Bresl. Univ.-Bibl. I. 8°. Nr. 113. Bl. 5b und 6a) gehört dem Ende des 15. Jahrhunderts an.[3]) — Im evangelischen Kirchengesang findet sich die Melodie zu einer Übersetzung des lateinischen Liedtextes zuerst im 2ten G.-B. der Böhm. Br. 1544. Bl. 37; da dies der bis jetzt älteste Druck derselben ist, so teilen wir sie zunächst in dieser Fassung mit:



Noch eine zweite, etwas weniges abweichende Fassung der Melodie bringt Zahn (Nr. 4816b aus „Cantica usurp. olim in festis. Witeberg 1560." Bl. A. 5) zu

[1]) Vgl. über solche Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 336. 337. Bei Daniel, Thes. hymn. I. Nr. 329 und Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied 1841. Nr. 50. S. 29 war eine derselben, in der neuen Ausg. Wackernagels I. Nr. 319—323 sind 5 Lesarten mitgeteilt.

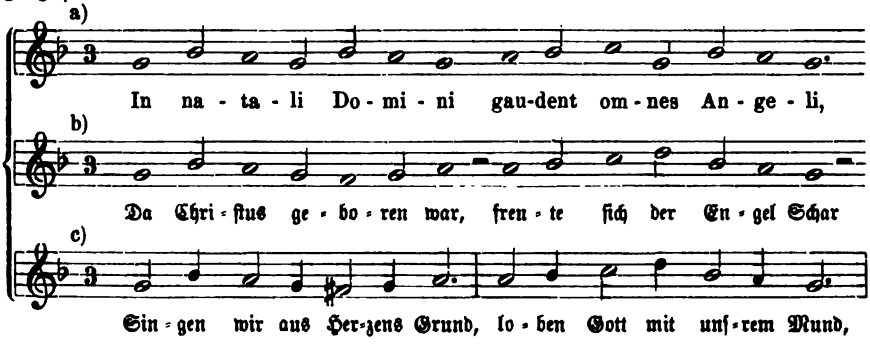
[2]) Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 3. Ausg. 1861. S. 317. Erk, Choralbuch 1863. S. 259.

[3]) Vgl. diesen ältesten deutschen Text bei Hoffmann, a. a. O. Nr. 171. S. 317. 318, und bei Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 983. Andere deutsche Übersetzungen, von deren einigen Hoffmann meint, „sie stammen wohl auch noch aus älterer Zeit," während Bäumker, a. a. O. I. S. 337 dagegen bemerkt, daß dies nicht sein könne, weil über ihnen die Melodie bereits als der „Ton: Singen wir aus Herzens Grund" bezeichnet sei — bei Hoffmann Nr. 172. 173. S. 318—320; Wackernagel V. Nr. 113; aus kath. Gesangbüchern bei Bäumker I. Nr. 76. I u. III.

[4]) So bei Zahn, Melodien III. Nr. 4816a. S. 200. Doch ist dazu zu bemerken, daß dieser Abdruck weder mit Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1862. S. 211, noch mit Bäumker, a. a. O. I. S. 336 stimmt, die doch beide aus derselben Quelle geschöpft haben. Vgl. auch Wolfrum, Die Entstehung ꝛc. des evang. Kirchenlieds in musik. Beziehung. 1890. S. 187.

Digitized by Google

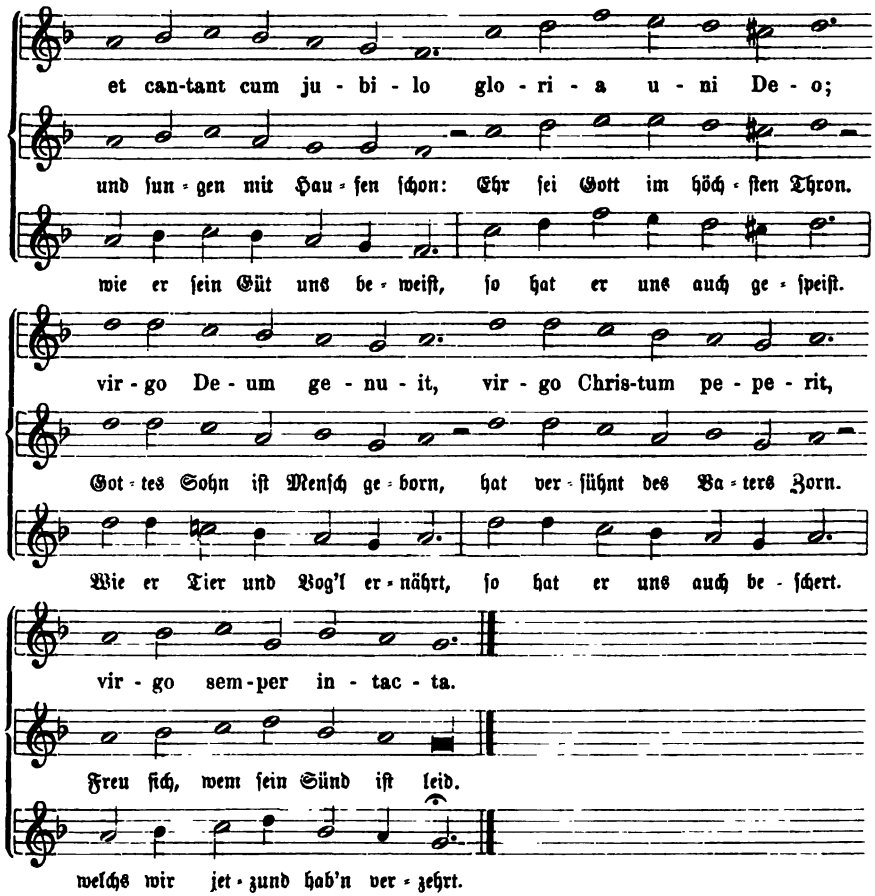
einer andern deutschen Übersetzung des lateinischen Urtextes, die dann in den lutherischen Gesangbüchern bis auf die Gegenwart fortgepflanzt worden ist.[1]) Die Melodie selbst aber ging im deutschen Kirchengesang bald auf das Lied „Singen wir aus Herzens Grund“[2]) über, und dies so vollständig, daß sie später nur noch nach diesem sich genannt findet und andre Lieder, die nach ihr gesungen werden sollten, mit „Im Thon: Singen wir aus Herzensgrund“ überschrieben wurden. Bei Eler, Cantica sacra. 1588. II. S. 74 findet sie sich erstmals mit diesem Liede, und zwar in seiner niederdeutschen Fassung verbunden; seitdem ist sie in fast endlosen Varianten durch die Kantionale und Gesangbücher gegangen und hat damit das Schicksal verschiedener ihrer aus dem alten geistlichen oder weltlichen Volksgesang stammenden Schwestern geteilt. Auch in der Gegenwart sind unter den wichtigsten Choralbüchern kaum zwei zu finden, welche unsre Weise in vollständig übereinkommender Tonfolge haben. Da es daher geradezu unmöglich erscheint, auch nur einen annähernd vollständigen Überblick der Entwicklung der Tonfolge unsrer Melodie hier zusammenzustellen, so müssen wir uns begnügen, zwei alte Formen, die für die jetzige Zeichnungsweise die wichtigsten scheinen, aufzuführen: a) aus Leonh. Schröters „Newe Weynachtliedlein“. 1587; b) aus dem G.-B. von Johann Rhau. Frankfurt a. M. 1589. Bl. 263 b. Diesen geben wir als dritte c) noch diejenige Form bei, die im Eisenacher G.-B. (Entwurf) 1853. Nr. 16. S. 14. 15 festgestellt ist, von der also die Eisenacher Konferenz deutscher Kirchenleitungen wünschte, daß sie allgemeinen Eingang fände.



[1]) Vgl. die Nachweise über die Verbreitung dieses deutschen Liedes bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 82 u. Suppl. I. S. 22. Auch der Eisenacher Entwurf 1853. Nr. 16. S. 14 u. 15 hat dies Lied der Melodie wieder unterlegt.

[2]) Dieses Lied, ein Danklied („Gratias“) nach dem Essen, wurde in den alten Gesangbüchern bald Erasmus Alberus, bald Barth. Ringwaldt (v. Winterfeld, Ev. Kirchengesang. I. S. 410), bald Nik. Selneccer, allen ohne hinlängliche Begründung, zugeschrieben. Wahrscheinlich durch Wetzel, Hymnop. III. S. 214, der Selneccer als Verfasser nennt, kam auch der Irrtum auf, ihm zugleich die Erfindung der Melodie zuzuschreiben. Vgl. z. B. Kühnau, Ch.-B. II. S. 196; Umbreit, Ch.-B. 1811. S. 158 (wo es gar heißt: „soll um 1540 diese Melodie gesetzt haben,“ also als 10jähriger Knabe) u. v. a. — Die älteste Quelle unsres Liedes

Digitized by Google



Außer diesen beiden deutschen Texten werden nach der Melodie auch noch die Lieder „Auf den Nebel folgt die Sonn" von Paul Gerhardt und „Treuer Wächter Israels" von Joh. Heermann gesungen, nach denen sie in neueren Choralbüchern öfters auch genannt wurde.[1]) — Aus dem in den oben angeführten „Cantica".

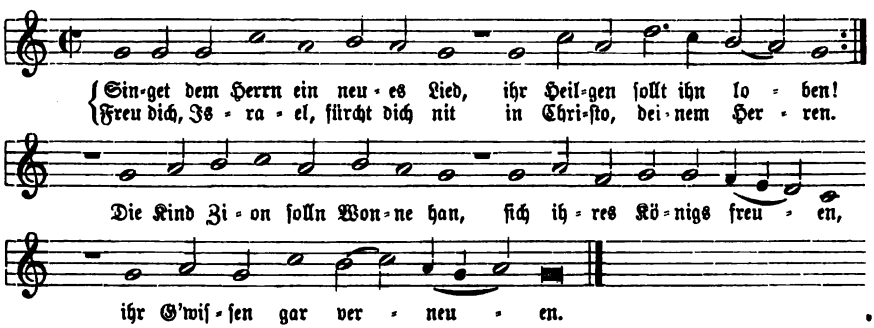
ist bis jetzt das Eichornsche G.-B. Frankfurt a. O. 1568. S. 207. 208; vgl. Mützell, Geistl. Lieder aus dem 16. Jahrh. III. Nr. 559. S. 1013—1014. — Auch in den kath. Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrh. wurde die Mel. vielfach auf einen Tischgesang („Benedicite") „All Augen hoffen auf dich, Herr" übertragen. Vgl. Bäumker, a. a. O. II. Nr. 251. S. 250—251.

[1]) Eigene Melodien, die für alle genannten Lieder später hervortraten, vermochten unsrer Weise gegenüber nicht aufzukommen und haben keine Verbreitung erlangt. Man findet dieselben bei Zahn, a. a. O. III. S. 202—208. — Zwei Umbildungen unsrer Melodie zu den Liedern „Das alte Jahr ist nun vergahn" und „Zweierlei bitt ich von dir" werden in den betr. Art. anzuführen sein.

Digitized by Google

Wittenb. 1560 ſtehenden Tonſatz über die Weiſe wurde bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts (Luk. Loſſius 1579. Keuchenthal 1573. Dresd. G.-B. 1608 bis 1656. Leipz. G.-B. 1603) auch der Tenor als Melodie zum lateiniſchen und deutſchen Text des „In natali Domini“ benützt.[1]) — Von Tonſätzen über die Hauptweiſe führen wir noch an: den von Seth Calviſius 1597, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 55. S. 74; den von Jakob Prätorius aus dem Hamb. Mel.-G.-B. 1604, ebendaſ. III. Nr. 495. S. 706; einen zweiten von Calviſius 1597, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 288. S. 154. 155, und den von Mich. Prätorius 1609, ebendaſ. II. Nr. 287. S. 154. Seb. Bach hat die Melodie als Schlußchoral der Kantate „Es wartet alles auf dich“ zum 7. Trinitatisſonntag mit Str. 4 u. 6 („Gott hat die Erd ſchön zugericht“ und „Wir danken ſehr und bitten ihn“) des Liedes „Singen wir aus Herzens Grund“ geſetzt. Vgl. dieſen Satz bei Erk, Bachs Choralgeſänge II. Nr. 289. S. 94.

Singet dem Herrn ein neues Lied, Choral. Des Burkhard Waldis Lied über den 149. Pſalm erſchien in ſeinem „Der Pſalter In Newe Geſangsweiſe vnd künſtliche Reimen gebracht ꝛc.“ Frankfurt a. M. 1553. Bl. 269b zugleich mit der folgenden vom Dichter ſelbſt geſungenen Melodie:



Lied und Melodie kamen jedoch nur in die alten Frankfurter Geſang- und Pſalmbücher von Joh. Wolff 1569, Euch. Zinckeiſen 1584 und Joh. Georg Schott 1603. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 423. S. 194 hat die Melodie wieder ans Licht gezogen.

Singet dem Herrn ein neues Lied, Kantate „in Festo Circumcis. Domini Jesu Christi“ (vielleicht Neujahr 1724) und in einer Überarbeitung als „Lobe, Zion, deinen Gott“ zur Jubelfeier der Augsburgiſchen Konfeſſion (25.

[1]) Daraus, daß Bal. Triller 1555 und 1559 unter der Überſchrift „Auff die melody In natali Domini. Drey Stimmen“ einen dreiſtimmigen Satz zu „Wach auf, liebe Chriſtenheit“ mit der „Melodie im Tenor“ (nämlich eben den obigen Tenor) hat, glaubte v. Tucher, Schatz II. S. 394 ſchließen zu ſollen, dies ſei die urſprüngliche Melodie geweſen.

Digitized by Google

Juni 1730) von Sebastian Bach. Es ist ein bedeutendes Werk, dem man namentlich im ersten Chor, in welchen an zwei Stellen die beiden ersten Zeilen des „Herr Gott, dich loben wir" in wuchtigem Unisono aller Stimmen eingewebt sind, die „Nähe des großen Magnificat in D-dur (Weihnachten 1723) anmerkt." Der Schlußchoral ist „Jesu, nun sei gepreiset" mit der zweiten Strophe des Liedes („Laß uns das Jahr vollbringen"). Vgl. diesen bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 247. S. 69. — Spitta, Bach II. 215. 216. Ausg. der Bach-Ges. XXXVII. Nr. 190.

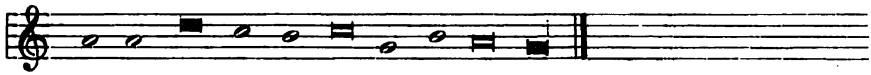
Singet dem Herrn ein neues Lied, die mächtige Motette Seb. Bachs über Worte aus dem 149. und 150. Psalm und die dritte Strophe („Wie sich ein Mann erbarmet") aus dem Liede „Nun lob mein Seel den Herren" für achtstimmigen Doppelchor, ein „Flut auf Flut drängendes Gesangsmeer", wie man das Werk treffend genannt hat.[1]) Die Motette besteht aus vier Stücken: 1. einem 151 Takte umfassenden Satz über Ps. 149, 1—3; 2. der Choralstrophe aus „Nun lob mein Seel den Herren", zwischenspielartig durchbrochen von Sätzen des ersten Chores; 3. einem zweiten Doppelchor über Ps. 150, 2; 4. einer vierstimmigen Fuge über Ps. 150, 6 als Schluß. Nach Spittas Meinung war das Werk „offenbar als eine Neujahrsmusik" gemeint. Gedruckt erschien dasselbe in einer wahrscheinlich von Schicht besorgten Ausg. „Motetten von Seb. Bach in Partitur." Leipzig, Breitkopf & Härtel (c. 1803). Nr. 6, aber „mit unechten Tempobezeichnungen und vielen textlichen Entstellungen." Später (1821) wurde auch eine Ausg. in Stimmen gedruckt.[2])

Singet, liebe Leut, Choral. Mit Michael Weißes Lied erschien in dem von ihm herausgegebenen ersten deutschen G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. B. VIII die folgende eigene Melodie:

[1]) Vgl. Jahn, Mozart III. S. 427. IV. S. 472. 473. — Als der Kantor Doles 1789 dem in Leipzig anwesenden Mozart diese Motette vom Thomanerchor vorsingen ließ, rief dieser begeistert: „Das ist doch einmal wieder etwas, woraus sich was lernen läßt!" und studierte sofort alles durch, was damals noch an Bachschen Motetten in der Thomasschule vorhanden war. Vgl. Rochlitz, Anekdoten aus Mozarts Leben, in der Allg. musik. Ztg. I. S. 117 und Für Freunde der Tonkunst. 3. Aufl. II. 1868. S. 134. 135. Spitta, Bach II. S. 442.

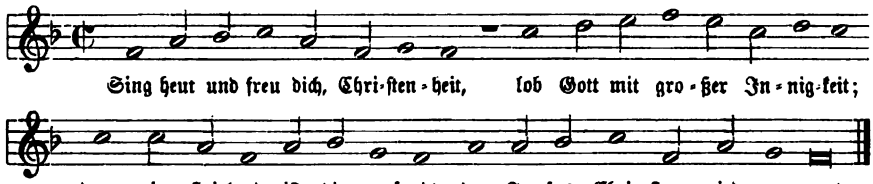
[2]) Spätere Ausgaben der Motetten sind noch: bei Breitkopf & Härtel. Part. und Stn. (hier die vorliegende als Nr. 1); vgl. Hofmeister, Handbuch der musik. Litteratur. Bd. V. 1860. S. 300, und bei Peters in Leipzig. Part. 8° (in der früheren Ordnung); vgl. Hofmeister, a. a. O. Bd. VI. 1868. S. 348.

Digitized by Google

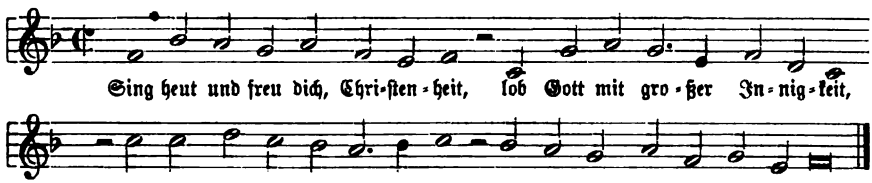


Sie wurde in den Geſangbüchern der Brüder bis 1731 erhalten und ſteht auch noch im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 5a. S. 2.

Sing heut und freu dich, Chriſtenheit, Choral. Mit dieſem Liede von Johann Horn (Roh) erſchien in dem von ihm beſorgten zweiten G.-B. der Böhm. Br. 1544. Bl. 135 unter der Überſchrift „Dum jubar astris oritur“ die folgende eigene Melodie:



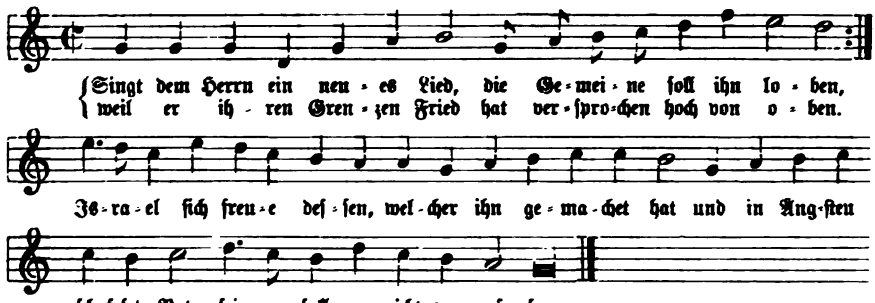
Sie ſtand ſchon im Böhm. Kantional der Brüder von 1541, war aber, da ſie daktyliſches Maß hat, für den vorſtehenden deutſchen Text wenig geeignet. Weil man dies erkannte, wurde ſie in der Folge dem Liede „Der gütig Gott ſandt den Heiland“ von Joh. Geletzky beigegeben, und unſer Lied erhielt im dritten G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. 223 eine neue eigene Weiſe, welche dort lautet:



Beide Melodien ſind nur in den Brüdergeſangbüchern fortgepflanzt, in den älteren deutſchen Kirchengeſang aber nicht herübergenommen worden. Erſt in der Gegenwart hat v. Tucher, Schatz II. Nr. 126. S. 56 und Nr. 94. S. 42 beide neu zugänglich gemacht. Nach ihm iſt dann die zweite Melodie noch aufgenommen worden: bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 44. S. 19 und im Hermannsburger Ch.-B. 1876. Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 353. 354. S. 100 und 101.

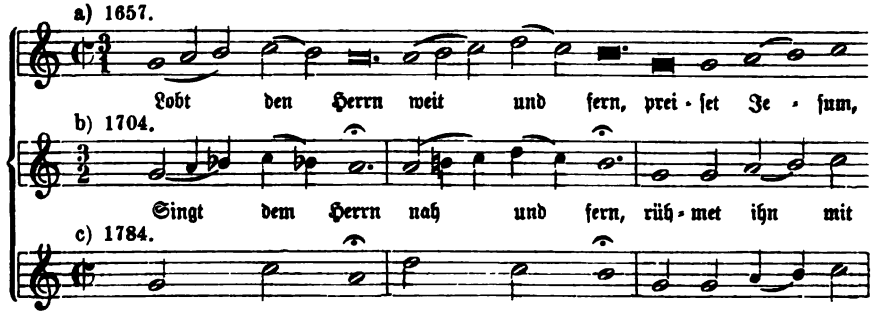
Singt dem Herrn ein neues Lied, Choral. Matthäus Apelles von Löwenſtern gab dieſem ſeinem Lied „aus dem 149. Pſalm“ in den der „Kirchen- vnd Hauß-Muſic“. Breslau (1644) vorangeſtellten „Apellis-Liedern“. Nr. X die folgende eigene Melodie mit:

Digitized by Google



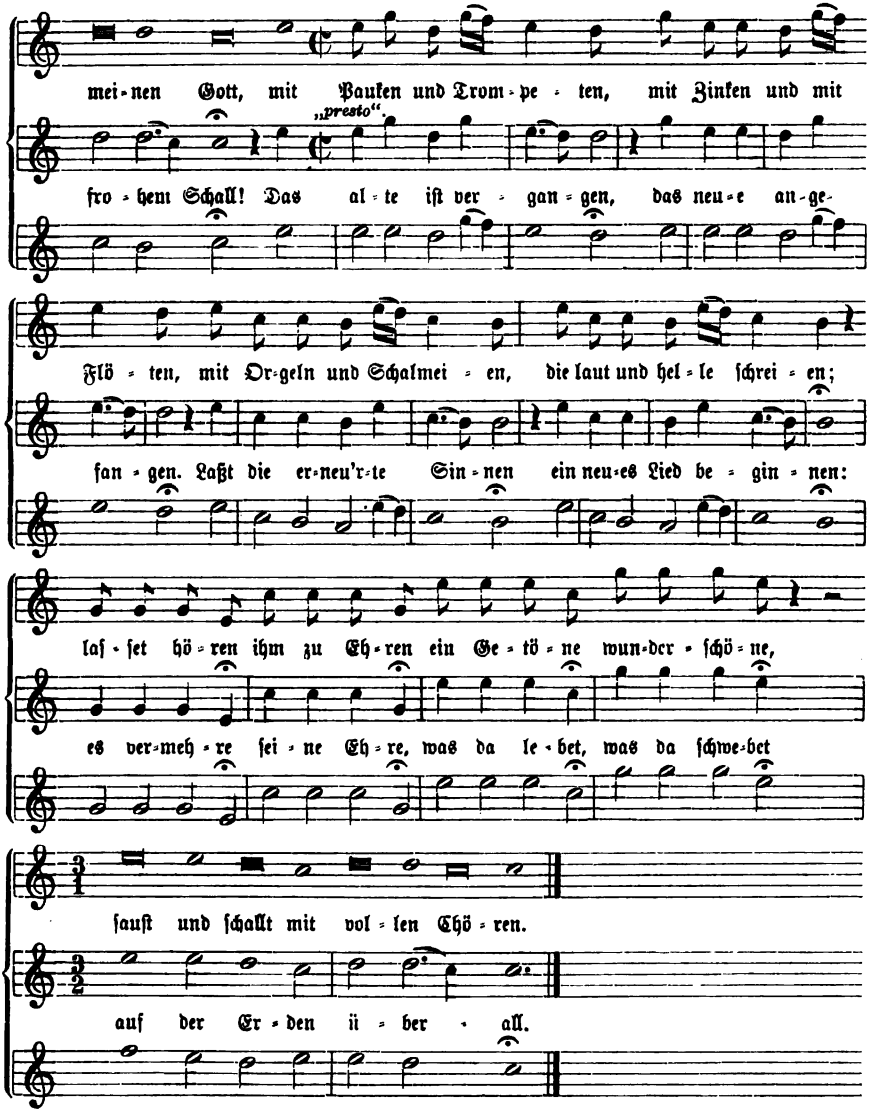
Sie steht noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 411. S. 189 (einem Liede von etwas andrem Metrum angepaßt) und bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1145. S. 878. 879. Hier ist unter Nr. 1146. S. 879 noch eine zweite Weise für das Lied von Balth. Reimann, aus dessen Ch.-B. 1747. Nr. 139, mitgeteilt, die aber sonst nicht bekannt wurde.

Singt dem Herrn, nah und fern, Choral. In des Angelus Silesius „Heiliger Seelenlust" 1657. IIItes Buch Nr. 67. S. 208 erschien das Lied „Lobt den Herrn, weit und fern" mit seiner eigenen Melodie von Georg Joseph als „eine Musica zu Ehren der Auferstehung" des Herrn. Auf der Grundlage dieses Liedes verfaßte später Dr. Johann Daniel Herrnschmidt sein Loblied über den 96. Psalm, das durch die Vermittlung des Freylinghausenschen G.-B.s I. 1704. Nr. 499. S. 779 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1227. S. 829) samt der Weise des Originalliedes in den evangelischen Kirchengesang kam und sich mit derselben bis zur Gegenwart erhalten hat.[1]) Doch erlitt die Melodie verschiedene Umgestaltungen, und wir geben sie unter a) im Original, unter b) in Freylinghausens Form und unter c) in der Fassung des Brüderchoralbuchs von 1784:



[1]) Vgl. Revid. Porstsches G.-B. 1855. Nr. 601. Alt Magdeb. G.-B. Nr. 886. — Die Melodie Josephs mit seinem Baß bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 184. S. 182. — Vgl. auch v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 510—512, und Zur Gesch. heiliger Tonkunst. I. S. 246.

Digitized by Google

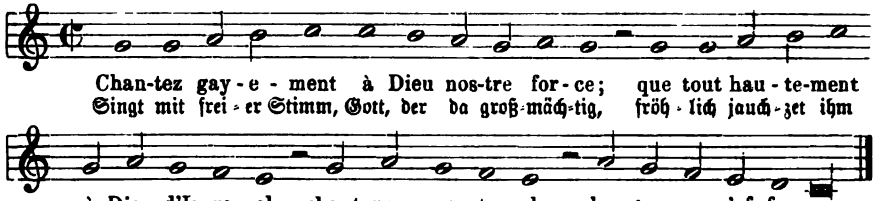


Die Freylinghauſenſche Form der Weiſe fand Aufnahme im Wernigerod. G.-B. 1738—1766. Nr. 668. S. 673; bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 44 (Neujahrsgeſang), ſowie noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 327. S. 147; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 290. S. 103; Volckmar, Ch.-B. 1863; Anding, Ch.-B. 1868. S. 183. Die abgeſchliffene und dadurch verdorbene Faſſung des Brüder-Ch.-B. 1784. Art 225. S. 182 (1820. S. 275), ſowie die noch monotonere Kühnaus, Ch.-B. II. 1790. Nr. 174. S. 194. 195 recipierten

Digitized by Google

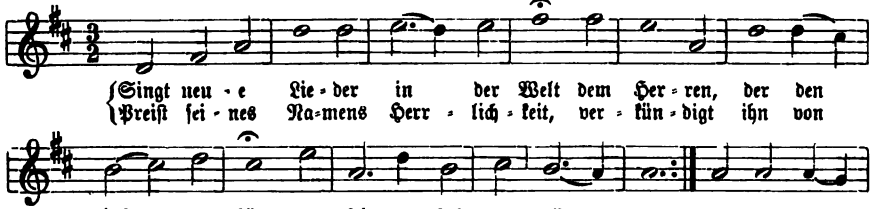
Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 483. S. 217; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 357. S. 172[1]) u. a.

Singt mit freier Stimm, Choral. Das Lied über den 81. Pſalm, franzöſiſch von Theodor Beza, deutſch von Ambroſius Lobwaſſer, gehört ſamt ſeiner eigenen Melodie zu den 60 Liedern und 38 Melodien, die 1562 zuletzt zum franzöſiſch-reformierten Liedpſalter hinzukamen und mit denen derſelbe komplet wurde. Die Melodie heißt im Original:



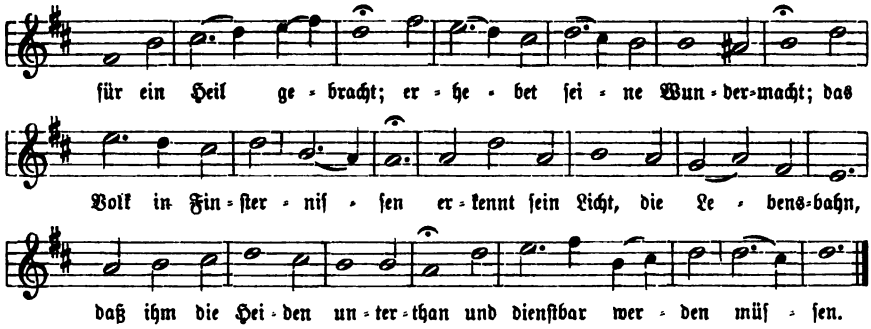
Sie wird in der reformierten Kirche namentlich Rheinlands und Weſtfalens zu Joachim Neanders Lied „Unbegreiflich Gut", das der Dichter in den „Bundesliedern" 1680. 1686. S. 165 auf ſie verwieſen hatte, geſungen, und iſt auch in ſchweizeriſchen Geſangbüchern zu andern Liedern noch erhalten. Vgl. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 417. S. 174. König, Harm Liederſchatz. 1738. S. 524. Zürcher G.-B. 1787. 1799. Nr. 17. S. 30 31. 1853. Nr. 16. S. 28. 29. Schaffhauſer, G.-B. 1841. 1867. Nr. 11. S. 30. 31. Layriz, Kern III. Nr. 544. S. 104. Kocher, Zionsharfe 1855. II. S. 43 u. ſ. w.

Singt neue Lieder in der Welt, Choral. Ernſt Langes Lob- und Danklied über den 96. Pſalm erhielt bei ſeiner Aufnahme in das Freylinghauſenſche G.-B. II. 1714. Nr. 583. S. 842. 843 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 1228. S. 830. 831) die folgende eigene Melodie:



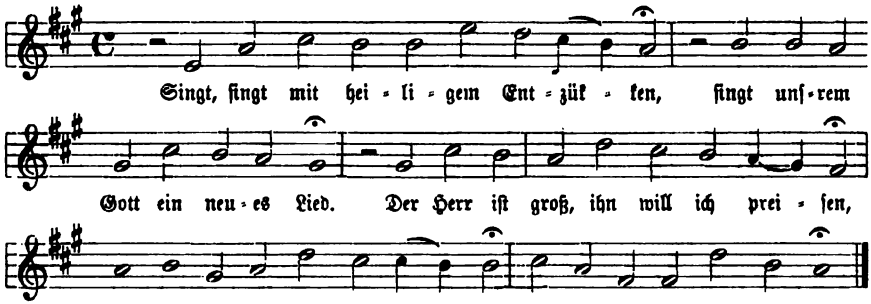
[1]) Eine weitere Umbildung in Naues Ch.-B. 1829. Nr. 194 hat keine Verbreitung gefunden; man findet ſie abgedruckt bei Zahn, Melodien V. Nr. 8400c. S. 148. 149. — Für das Herrnſchmidtſche Lied ſind zwei neuere Melodien vorhanden, die aber nicht weiter bekannt geworden ſind: die eine von Rüttinger (vgl. den Art.) in ſeinem handſchr. Ch.-B. Hildburghauſen 1808, die andere von Heuſchkel (vgl. den Art.) bei Anding, Ch.-B. 1868. S. 183. Letztere auch mitgeteilt bei Zahn, a. a. O. V. Nr. 8401. S. 149.

Digitized by Google



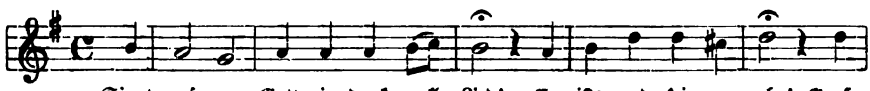
Sie ſteht in geraden Takt umgeſetzt bei König, Harm Liederſchatz 1738. S. 388 und iſt auch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 328. S. 148 nochmals gedruckt. Sonſt hat ſie keine Verbreitung erlangt.

Singt, ſingt mit heiligem Entzücken, Choral. Für dieſes Lied von Johann Peter Uz (Werke. Bd. II. 6tes Buch. 1760) erfand Ernſt Ludwig Gerber zu Sondershauſen, der Lexikograph, 1794 die folgende eigene Melodie:

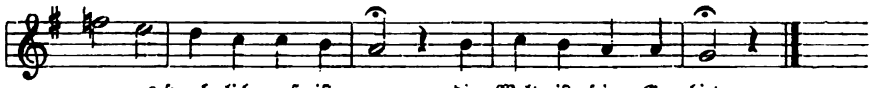


In vorſtehender Zeichnung erſchien ſie zuerſt gedruckt bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 111. S. 305 und fand noch weiter Aufnahme bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 282. S. 159 (wo Gerbers Autorſchaft bezeugt iſt), Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 589. S. 271. Nr. 770. S. 342, Lange, Bremiſches Ch.-B. 1821, und iſt noch im Sondershäuſer Ch.-B. von Frankenberger 1882 erhalten.

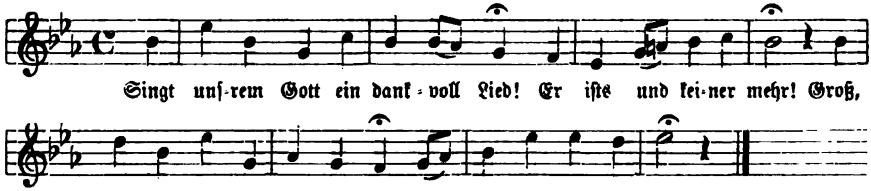
Singt unſrem Gott ein dankvoll Lied, Choral. Zu dieſem Lied, einer Umarbeitung von Gellerts „Gott iſt mein Lied" im Württ. G.-B. 1791. Nr. 48, ſind zwei eigene Melodien vorhanden: 1. eine ſolche von Juſtin Heinr. Knecht in ſeinem Ch.-B. 1799. Nr. X. S. 11:



Digitized by Google

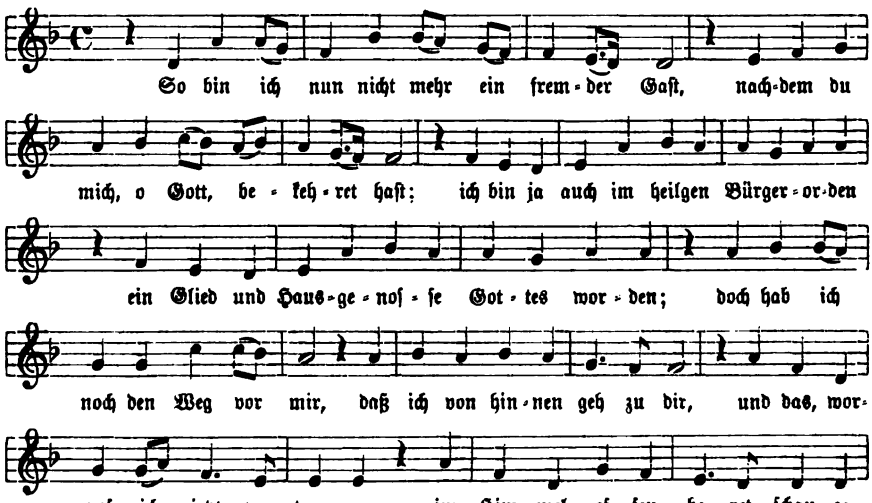


die jedoch nicht weiter bekannt geworden iſt. — 2. die folgende von Johann Georg Frech (vgl. den Art.):

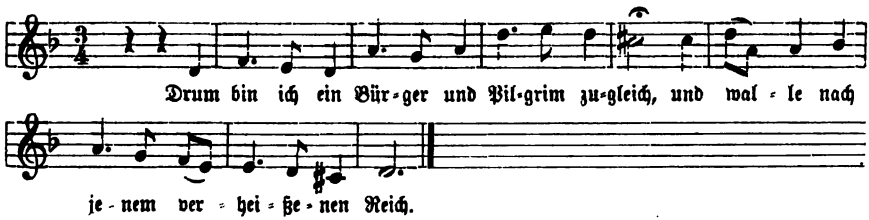


Sie erſchien zuerſt in den von Kocher, Silcher und Frech zur Anbahnung eines vierſtimmigen Gemeindegeſangs in Württemberg herausgegebenen „Vierſtimmigen Geſängen der evang. Kirche.“ Stuttg. 1825. Nr. 135. S. 248. 249 und kam von da in das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 135. S. 55, in dem ſie bis 1842 fortgepflanzt wurde. Das neue Ch.-B. hat ſie beſeitigt und nur bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 693. S. 315 iſt ſie nochmals gedruckt worden.

So bin ich nun nicht mehr ein fremder Gaſt, Choral. Dies Lied von Johann Euſebius Schmidt hat bei ſeinem Erſcheinen im Freylinghauſenſchen G.-B. I. 1704. Nr. 670. S. 1043—1044 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 1277. S. 867) — in der Rubrik: „Vom hohen Adel der Gläubigen“ — die folgende eigene Melodie mitgebracht:

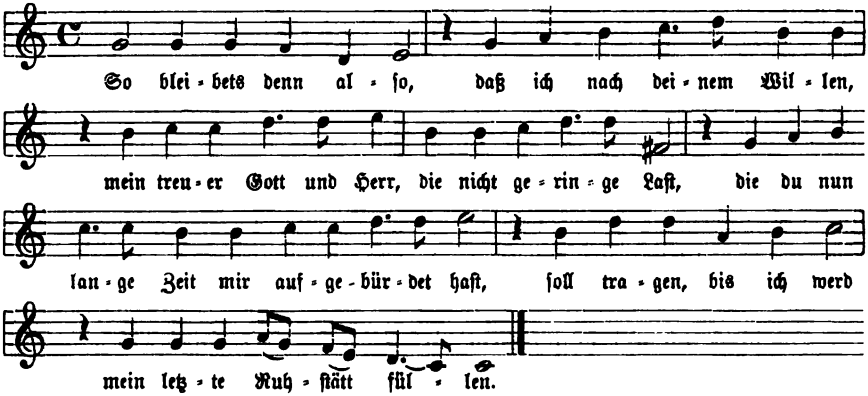


Digitized by Google



Zur Verbreitung dieſer Weiſe führen wir an: Werniger. G.-B. 1738 (bis 1766). Nr. 741. S. 752; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 196; Melodien ꝛc. Halle-Wernigerode. 1767. S. 274. 275; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 494. S. 240 (1820. S. 364. 365), und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1148. S. 880. 881.

So bleibets denn alſo, Choral. Das vorliegende Lied Speners iſt eines der acht, die von ihm in der Frankf. Praxis von 1674 zuerſt gedruckt erſchienen ſind. Es ſteht dort unter Nr. 611 (Ausg. 1680. Nr. 611. S. 757) und hat eine eigene Melodie bei ſich, die mit „J. S.“ unterzeichnet iſt. Dieſe Namenſchiffer haben auch die andern Geſangbücher, welche die Melodie bringen — z. B. Sohren, Muſik. Vorſchmack 1683. Nr. 485. S. 637; Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 1410. S. 1173[1]) — beibehalten; wer aber durch dieſelbe als Erfinder der Weiſe bezeichnet werden ſoll, ob Johann Schop, Jakob Schulz oder Johann Sebaſtiani, iſt nicht entſchieden.[2]) Dieſe Melodie lautet:

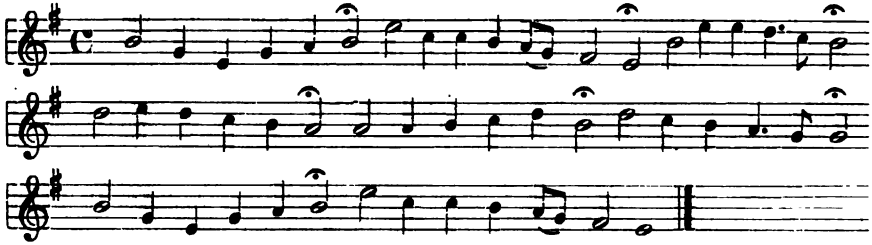


[1]) Döring, Choralkunde 1865. S. 122 behauptet irrtümlich, im Lüneb. G.-B. von 1686 ſei die Melodie mit „F. F.“, der Namenſchiffer Friedrich Funcks bezeichnet.

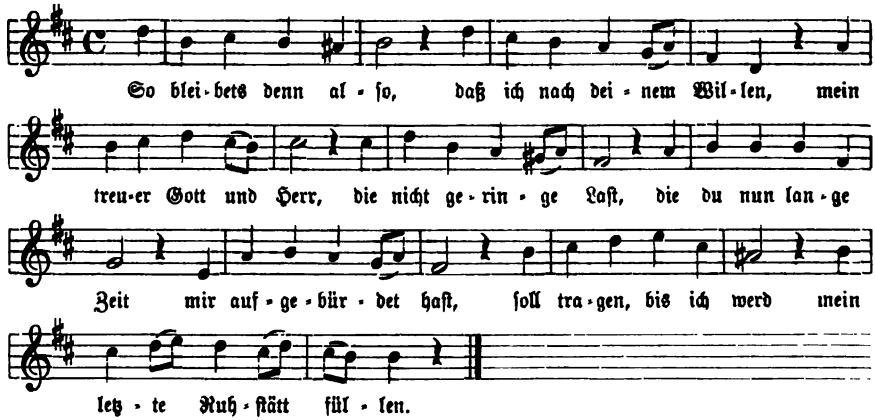
[2]) Zahn, Melodien I. S. 301 meint zwar: „da eine andere mit J. S. bezeichnete Mel. dieſes Buchs von Jakob Schulz (d. h. von dem 1651 geſtorbenen Jakob Prätorius in Hamburg) iſt, ſo iſt wahrſcheinlich, daß auch die vorſtehende von J. Schulz erfunden iſt.“ Allein da unſer Lied erſt 1674 gedruckt wurde und Spener 1651, zur Zeit, da Prätorius ſtarb, 16 Jahre alt die Univerſität Straßburg bezog, alſo wohl kaum ſchon geiſtliche Lieder gedichtet und nach Hamburg geſchickt hatte, ſo kann die Melodie nicht von Prätorius ſein, außer man wollte annehmen,

Digitized by Google

Bei Störl, Ch.-B. 1710 (1721). Nr. 258 erſchien die folgende zweite Weiſe, die vielleicht von Störl ſelbſt geſungen iſt:



Sie fand Aufnahme bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 349 und ſteht auch noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 940. S. 440 und Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 374. S. 133.[1]) — Eine dritte Melodie brachte das Freylinghauſenſche G.-B. II. 1714. Nr. 496. S. 711. 712 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 1067. S. 713); ſie heißt:



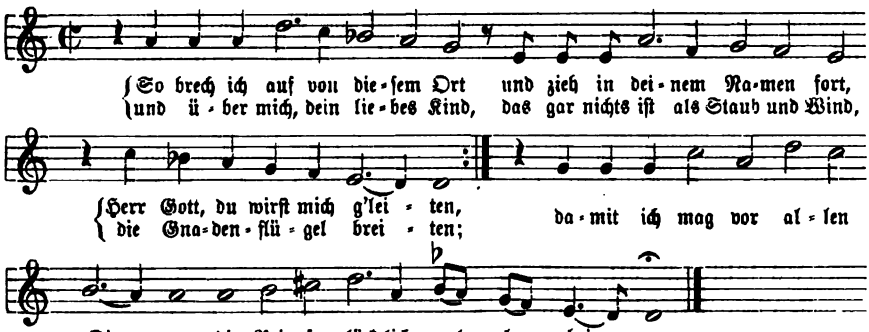
Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 504; König, a. a. O. S. 349 („Dritte Melodie"); Kühnaus Ch.-B. 2. Aufl. 1817; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 359. S. 173; Volkmar, Ch.-B. 1863.

So brech ich auf von dieſem Ort, Choral. Dies Reiſelied von Johann Riſt erſchien in den „Himliſchen Liedern." 5tes Zehn. 1642. Nr. IX mit der folgenden erſten eigenen Melodie von Johann Schop:

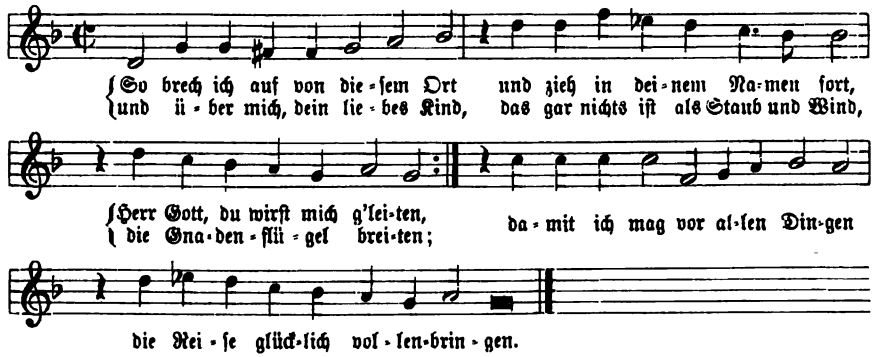
ſie habe urſprünglich einem andern Liede zugehört. Auch Johann Schop, der 1664 oder 1665 ſtarb, kann kaum in Betracht kommen; es bliebe alſo nur Johann Sebaſtiani übrig, der um 1690 geſtorben iſt. Vielleicht gab es aber in Frankfurt ſelbſt, oder doch näher bei dieſer Stadt, als Hamburg und Königsberg ſind, noch einen andern J. S., den wir eben nicht kennen.

[1]) Störl hat noch eine „Andere Melodie" für das Lied, die bei ihm ebenfalls erſtmals erſcheint. König, a. a. O. 1738. S. 348 hat auch ſie aufgenommen, aber in kirchlichen Gebrauch iſt ſie nicht gekommen. Man findet ſie bei Zahn, a. a. O. I. Nr. 1117. S. 301.

Digitized by Google



Sie fand nur wenig Eingang und ſtand z. B. bei Heinr. Müller, Geiſtl. Seelenmuſik 1659; im Stralſ. G.-B. von 1665; in der Frankf. Praxis 1668 und bei Sohren, Muſik. Vorſchmack 1683. Nr. 1095. S. 1419. — Die zweite Weiſe des Liedes von Johann Crüger findet ſich erſtmals in der Praxis piet. melica. 1653. Nr. 415 und im Berl. G.-B. von Runge 1653. Nr. 309, und lautet im Original:



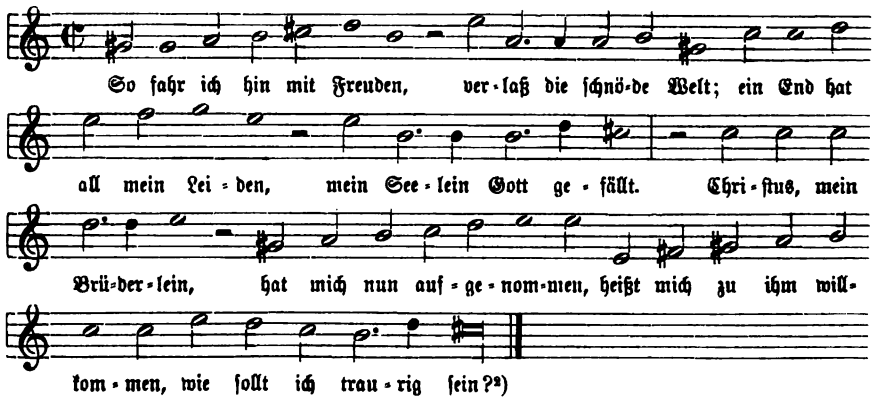
Sie iſt durch die ſämtlichen Ausgaben der Praxis bis 1700 und 1712 fortgepflanzt worden und ſteht vereinzelt z. B. noch im Elberf. Reform. G.-B. von 1853. — Übrigens wurden eigene Melodien für unſer Lied dadurch überflüſſig, daß man noch im 17. Jahrhundert — z. B. im Lüneb. G.-B. 1694. 1695. Nr. 2043. S. 1671 — anfing, die beiden letzten Zeilen an jeder Strophe wegzulaſſen und das ſo gekürzte Lied nach der Melodie „Kommt her zu mir, ſpricht Gottes Sohn" zu ſingen.

So du mit deinem Munde bekenneſt Jeſum, Kantate für den dritten Oſterfeiertag von Seb. Bach, die in die Zeit zwiſchen 1729 und 1731 fällt. Weil ihr in einer neueren Handſchrift der Choral „Auf, mein Herz, des Herren Tag" (Mel. „Jeſus meine Zuverſicht"; vgl. den Satz bei Erk, Bachs Choralgeſänge I. Nr. 75. S. 49) vorgeſetzt iſt, führt ſie öfters auch dieſen

Digitized by Google

Namen. Ob der Anfangschor „So du mit deinem Munde ꝛc." wirklich von Bach ist, scheint nicht ganz sicher; Spitta, Bach II. S. 274 hält ihn seiner „Melodieführung und Fugierung wegen „eher für Telemannisch". Der Schlußchoral des Werkes, das „zu den frischesten und heitersten Werken des Meisters gehört," ist „Erschienen ist der herrlich Tag" (Str. 14 „Drum wir auch billig fröhlich sein"). Erk, a. a. O. I. Nr. 30. S. 18. Die Kantate ist gedruckt in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXX. Nr. 145.

So fahr ich hin mit Freuden, Choral. Dieses Lied und sein fünfstimmiger Originaltonsatz ist einer der zahlreichen Grabgesänge, die Joh. Hermann Schein bei verschiedenen Begräbnissen gesungen hat. Unser Gesang speciell ist 1625 entstanden und in einem Einzeldruck erschienen;[1]) er galt, wie uns Schein selbst sagt, „in obitum filiolae suae dilect. Susannae", und wurde dann in sein Kantional 1627 (2te Ausg. 1645). Nr. 246 aufgenommen, von wo er noch in das Goth. Cant. sacrum. III. 1648. 1657 überging. Die Melodie, welche Marx in seinem „Choral- und Orgelbuch" 1832 in ausgeglichenem Rhythmus wieder hervorgezogen hat, heißt im Original:



[2])

So fliehen unsre Tage hin, Choral; vgl. den Art. „Mein Gott, das Herz ich bringe dir" Bd. II. S. 198.

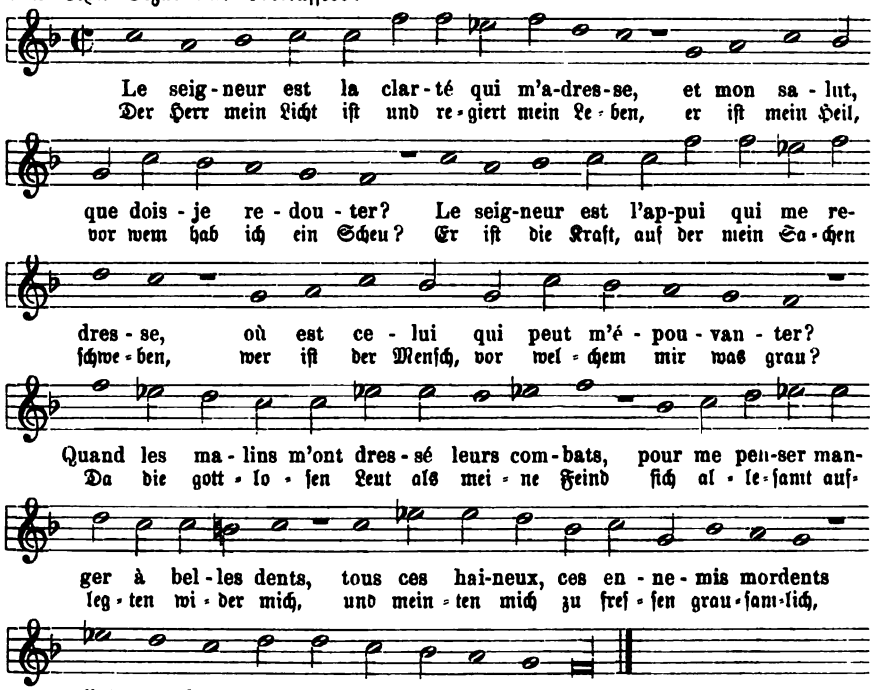
So führst du doch recht selig, Herr, die Deinen, Choral. Gottfried Arnolds treffliches Lied „voll christlichen Tiefsinns und reicher innerer Erfahrung" war bei seinem Erscheinen in des Autors „Göttlichen Liebes-Funken". Frankfurt a. M. 1697. S. 192 auf die Melodie „Jehovah ist mein Licht und

[1]) Einen zweiten Einzeldruck desselben bei „Laurent. Andreae Leichpredigt auf Kath. Dor. Götsin, gest. 3. April 1630. Zwickaw 1631" führt Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 67 an.

[2]) Bei Zahn, Melodien III. Nr. 5281. S. 360 ist noch eine zweite Melodie zu dem Liede zu finden. Sie stammt aus Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 440 und ist vielleicht von diesem selbst erfunden. Doch hat sie keinen Eingang erlangt.

Digitized by Google

Gnadenſonne“ (vgl. den Art.) verwieſen. Dieſe Verweiſung hielt namentlich das einflußreiche Freylinghauſenſche G.-B. (I. 1704. S. 308. 1741. S. 309) feſt, und daher wird das Lied auch heute noch am meiſten nach dieſer Melodie geſungen. — Als zweite entlehnte Weiſe für unſer Lied kommt ferner in Betracht die Melodie des 27. Pſalms im franzöſiſch-reformierten Liedpſalter, die neuere Sammlungen, wie Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 182. S. 114; Layriz, Kern II. Nr. 294. S. 90; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1149. S. 882. 883 u. a. übertragen haben. Dieſe Pſalmmelodie war in der Ausgabe des Genfer Liedpſalters von 1551, S. 87 zuerſt erſchienen, gehörte alſo noch zu der von Louis Bourgeois (vgl. den Art.) beſorgten Gruppe der Pſalmweiſen. Sie heißt im Original mit dem Texte Bezas und Lobwaſſers:



— Die zwei älteſten eigenen Melodien, welche für unſer Lied ans Licht traten, waren wenig für den kirchlichen Gemeindegeſang geeignet, und ſind denn auch nicht in denſelben übergegangen.[2]) Erſt eine dritte Weiſe, die der württembergiſche

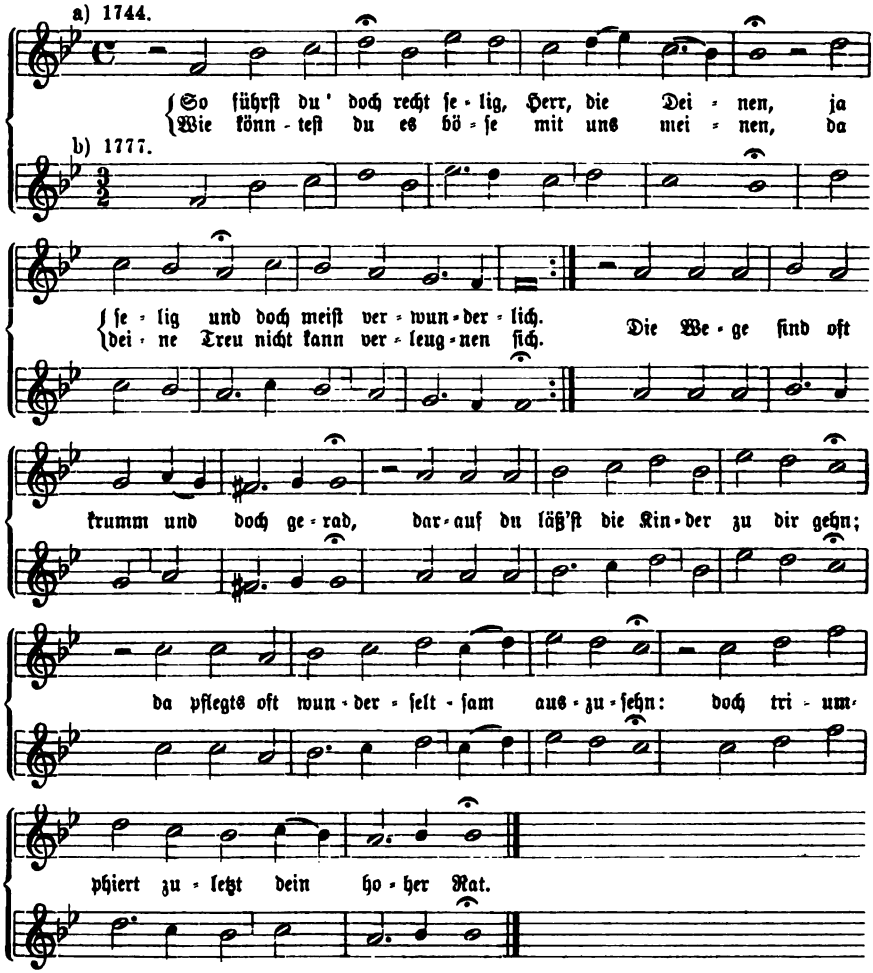
[1]) Der italieniſche Liedpſalter „Sessanta Salmi di Dauid etc.“ 1573 hat die Melodie ſeinem „Salmo LIV“ angepaßt. Vgl. Douën, Clément Marot et le Psautier Huguenot. Paris 1878. I. S. 732. 733.

[2]) Zwei ſolcher Weiſen von Kyburtz 1723 und Steiner 1723 teilt Zahn, Melodien III. Nr. 6198. 6199. S. 679. 680 mit.

Digitized by Google

Hofkantor Stötzel 1744 brachte und vielleicht selbst gesungen hat,[1]) erlangte zunächst in Württemberg und neuerdings auch in weiteren Kreisen kirchliche Geltung. Diese Melodie erschien in Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 109 in geradem, in der Ausgabe von 1777. Nr. 81 aber in dreiteiligem, oder vielmehr gemischtem Takt. Wir geben sie in beiden Formen:

a) 1744.



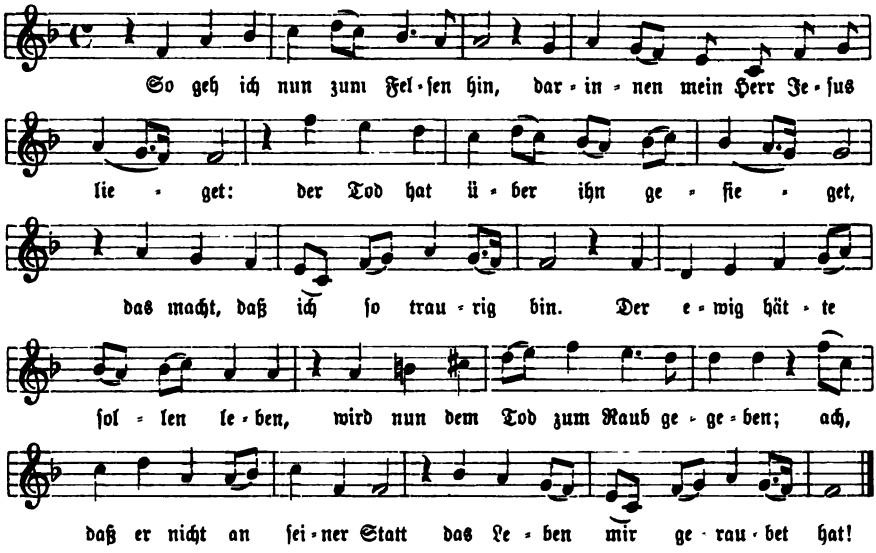
Sie wurde von da ab in allen württembergischen Choralsammlungen fortgepflanzt; so bei Keßler, Ch.-B. 1792; Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. XLVII. S. 54. 55; Bierst. Gesänge 1825. Nr. 141. S. 260; Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 122. S. 50;

[1]) Auf die Frage der Urheberschaft der bei Stötzel neu erscheinenden Melodien werden wir unter Bezugnahme auf Faißts Bemerkung im Württ. Ch.-B. 1876. S. 224 im Art. „Stötzel" nochmals zurückkommen.

Digitized by Google

Kocher, Stimmen 1838. Nr. 19. S. 27; Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 154. S. 139, und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 342. S. 156. 157. Weiter fand sie Eingang im Ch.-B. für Frankfurt 1867; bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1150. S. 883—884; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 329. S. 264. 265; Oldenb. Ch.-B. von Oeltze 1874; Ch.-B. für die Prov. Sachsen 1885. Nr. 150. S. 100. 101; Ch.-B. für die Prov. Brandenburg. 1888. Nr. 147. S. 93.

So geh ich nun zum Felsen hin, Choral. Mit diesem Osterliede von Rud. Friedr. v. Schultt erschien im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 127. S. 188 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 285. S. 178) die folgende eigene Melodie, die wir in der etwas vereinfachten Form der 4. Aufl. von 1708 geben:

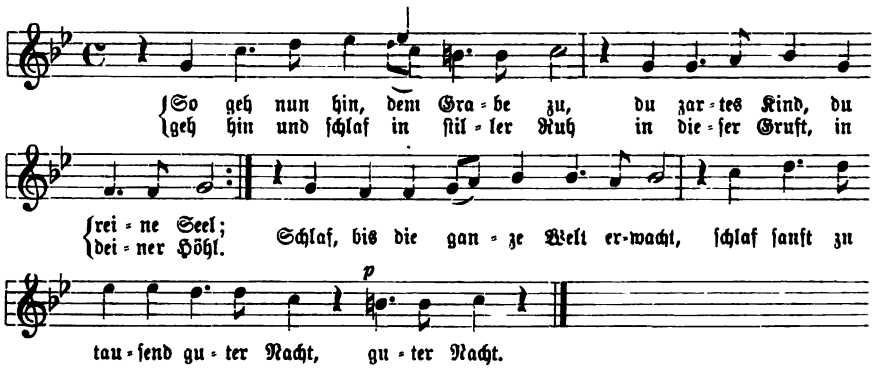


Bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 87 steht diese Weise in choralmäßiger Fassung; sonst hat sie sich nicht verbreitet.

So geh nun hin, dem Grabe zu, Choral. Dieses Lied Simon Bornmeisters erschien in der „Zugabe von Kinder-Begräbnus-Liedern" seines „Rauch-Opfers geistlicher Lieder-Andacht." Nürnb. 1674. Eine eigene Melodie für dasselbe ist bis jetzt zuerst aus dem 1701 gedruckten Anhang zu den „Seelen-Cymbeln" des Kantors Georg Falck zu Rothenburg ob der Tauber S. 97 nachgewiesen. Sie gehört vielleicht dem Bearbeiter dieses Anhangs, Johann Bernhard Falck als Erfinder zu.[1]) Diese Melodie heißt:

[1]) Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2638. S. 165. 166 und Euterpe 1872. Nr. 6. S. 106. 107. — Eine zweite Mel., die Zahn Nr. 2639 aus einem handschr. Ch.-B. von „Reinhardt. Uttingen 1754. S. 438" beigebracht hat, hat keinen Eingang gefunden.

Digitized by Google



und fand Aufnahme bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 750 — als in „Altorf" (Altorfer G.-B. 1710) bräuchlich —; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 452; im Poln. Ch.-B. von Horn und Karow 1860 (mit geändertem Abgesang) und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1151. S. 884, hier aus dem handschr. Ch.-B. von Gebhardt in Schlottau 1782.

So gehst du nun, mein Jesu hin, Choral. Die Frage, wer der Autor dieses seit 1668 (Baireuther G.-B. 1668. S. 81. Coburger G.-B. 1668) bekannt gewordenen und jetzt sehr verbreiteten Passionsliedes sei, ist noch nicht endgiltig entschieden: es wird dasselbe bald dem Diakonus Christoph Wagner zu Markt Weydenberg bei Baireuth, bald C. Fr. Nachtenhöfer in Koburg zugeschrieben.[1]) Einem dieser beiden Männer, die als Verfasser des Liedes in Frage stehen, schreibt die Tradition abwechselnd auch die Autorschaft der mit demselben in den Kirchengebrauch gekommenen eigenen Melodie zu. Doch fehlt auch hier jeder sichere Anhaltspunkt.[2]) Die älteste Quelle der Weise ist bis zur Stunde das Darmstädtische G.-B. 1699. Nr. 88;[3]) dann erscheint sie bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 101. S. 57 in einer Umbildung. Diese beiden Formen, in denen sie, abgesehen von kleineren Abweichungen, sich verbreitet hat, sind:

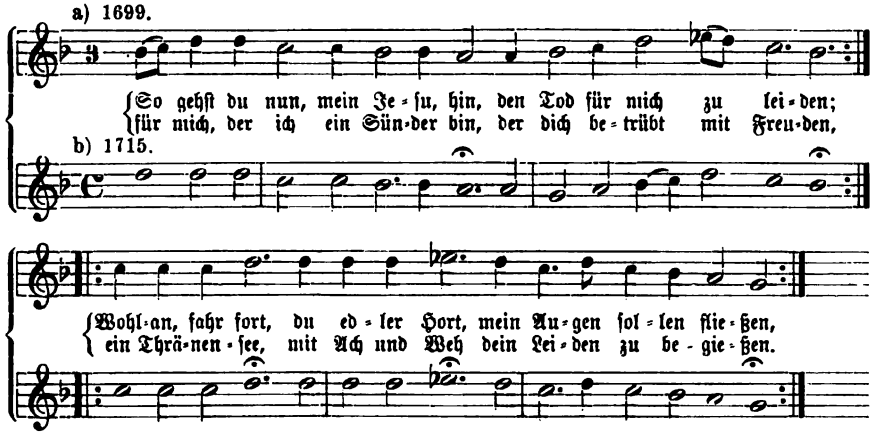
---

[1]) Vgl. Wetzel, Hymnop. I. S. 438. II. S. 206. 210. III. S. 351. Rambach, Anthol. III. S. 351, sowie die Zusammenstellung der auf die beiden Autoren bezüglichen Auseinandersetzungen bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 261. 262.

[2]) Von Wagner behauptete Avenarius, Epist. Christenschmuck. Arnstadt 1722. S. 264 bestimmt, daß „der sel. Mann, als ein guter Musicus, auch die Melodie darzu gegeben, wie sie anjetzo noch aller Orten gebräuchlich ist." Von Nachtenhöfer berichtet Wetzel, a. a. O., er habe das Lied „als Informator in des Carpzovii Haus zu Coburg (was er 1651—1655 war) gedichtet, worauf es Carpzow von dem Choro Musico vor seiner Thür habe singen lassen" — aber nach welcher Melodie, ob nach unserer oder einer andern, wird nicht gesagt.

[3]) Dies ist aber nicht, wie Fischer, a. a. O. II. S. 262 irrtümlich meint, das bekannte pietistische Darmst. G.-B. von 1698, sondern das damals dort kirchliche. Die pietistischen Gesangbücher haben das Lied nicht recipiert.

Digitized by Google



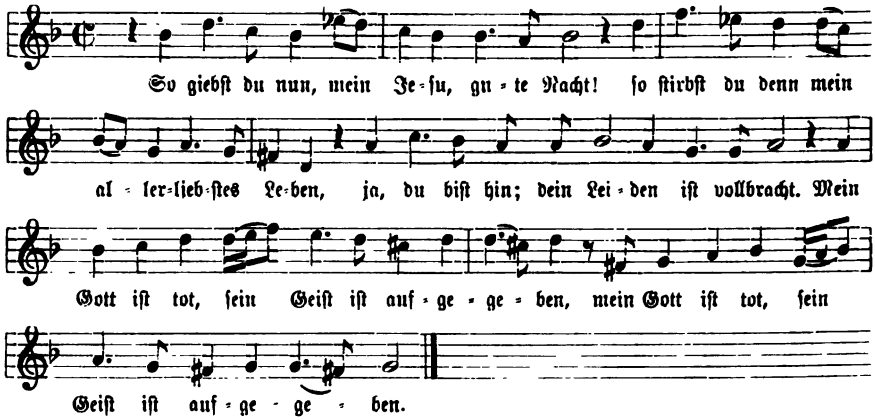
Zur Verbreitung der Melodie machen wir die folgenden Anführungen: Joh. Mich. Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 19; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 109. S. 60; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 134; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 69; Stötzel, Ch.B. 1744. Nr. 222 (Ausg. 1777. Nr. 199); Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 494; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 147. S. 75; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 87; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 171. S. 191; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 230. S. 113; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 235. S. 201; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 75. S. 38; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 143. S. 102; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 264. S. 106. III. Nr. 1107. S. 476; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 15; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 25. S. 28; Aarauer G.-B. 1844. Nr. 104. S. 208—211; Layriz, Kern II. Nr. 319. S. 106. 107; Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 118. S. 53; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtrag Nr. 419. S. 152; Derf., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 360. S. 174; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 293. S. 195; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1154. S. 886 u. a.[1])

So giebst du nun, mein Jesu, gute Nacht, Choral. Zu diesem Passionslied von Dr. A. Pfeifer sind drei eigene Melodien bekannt geworden. Die erste derselben aus dem Dreßdnischen Kirchen- und Hausbuch 1694. S. 157b wurde von Seb. Bach in das G.-B. von Schemelli 1736 aufgenommen und er-

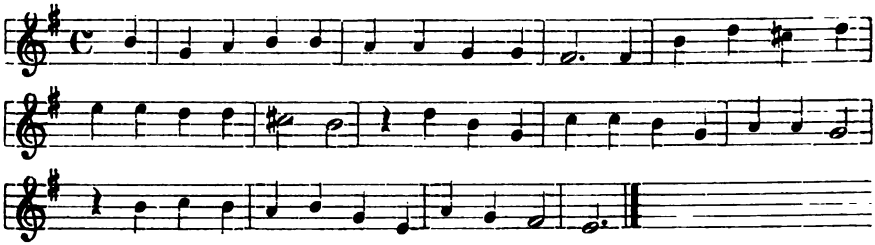
[1]) Vielfach wird unser Lied auch nach der Melodie „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" gesungen. Mit dieser Melodie hat G. A. Homilius das Lied zu einer schönen Choralmotette verwendet, die bei Sander, Heilige Cäcilia. 1818. II. Nr. 9. S. 22. 23 abgedruckt, auch in neueren Sammlungen wie Musica sacra. Bd. XIV. Nr. 13. S. 128 und Weeber, Kirchl. Chorgesänge IV. Nr. 26. S. 34. 35 erhalten ist. — Ein anderes Lied gleichen Anfangs ist: „So gehst du nun, mein Jesu, hin, dein Leiden zu vollbringen", von Christian Kortholt; dieses wird nach der Melodie „An Wasserflüssen Babylon" gesungen.

Digitized by Google

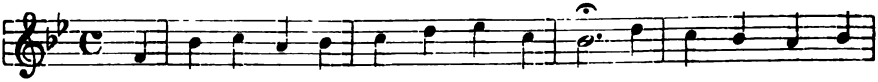
scheint auch in seinen Choralgesängen 1787. Nr. 206. Ausg. 1832. S. 120 mit seinem Tonsatz; daher hat man ihn auch für den Autor der Melodie halten zu sollen gemeint.[1]) Diese Melodie lautet in ihrer ältesten arienmäßigen Form:



Die zweite, namentlich in Sachsen gebräuchliche Weise stammt aus Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 69, wo sie heißt:

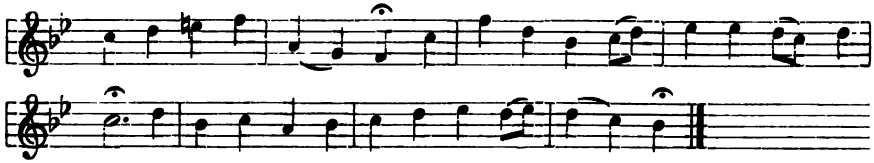


Sie ist vielleicht von König selbst komponiert und findet sich später bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 35. S. 15 (und verschiedenen ihm folgenden mitteldeutschen Choralbüchern); Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 31. S. 11; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 683. S. 311 (hier auf „Nicht eine Welt ꝛc." übertragen); Anding, Ch.-B. 1868; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1155. S. 886 u. a. — Eine dritte Melodie, die in Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 88 zuerst gedruckt wurde, findet sich zuvor schon in einem handschr. Leipziger Ch.-B. um 1780, und könnte daher Doles als Erfinder zugehören. Sie lautet, jedoch unter Abstreifung der Verzierungen, in Doles' Ch.-B.:



[1]) So v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. S. 280 und Spitta, Bach II. S. 594. Zugleich hat Spitta richtig bemerkt, daß in dem Satz Bachs „hinter Takt 7 ein voller Takt" durch einen Druckfehler ausgelassen wurde.

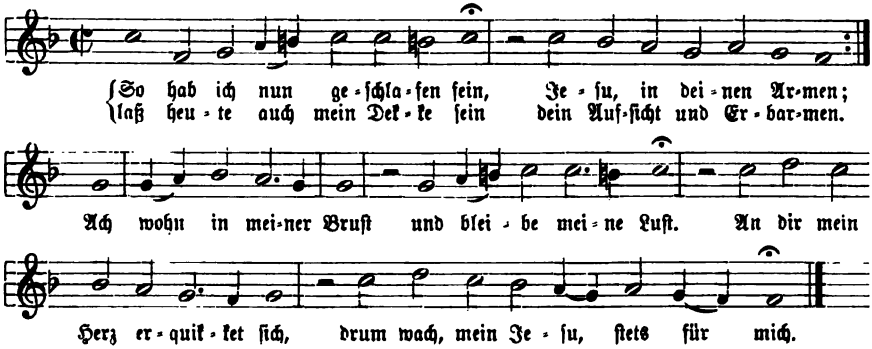
Digitized by Google



und wurde von Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 361. S. 174 und Bolckmar, Ch.-B. 1863 für unser Lied recipiert.

So Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst. Vgl. den Art. „Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst."

So hab ich nun geschlafen fein, Choral. In diesem Lied sind die Strophen 7, 8 und 9 des bekannten Scriverschen Abendlieds „Der güldnen Sonne Licht und Pracht" in ein Morgenlied — und zwar, wie die Tradition will, von Scriver selbst — umgedichtet. Für das so entstandene Morgenlied brachte der „Anhang an das Gothaische Kantional." 1726. Nr. 269. S. 18. 19 die folgende eigene Melodie:

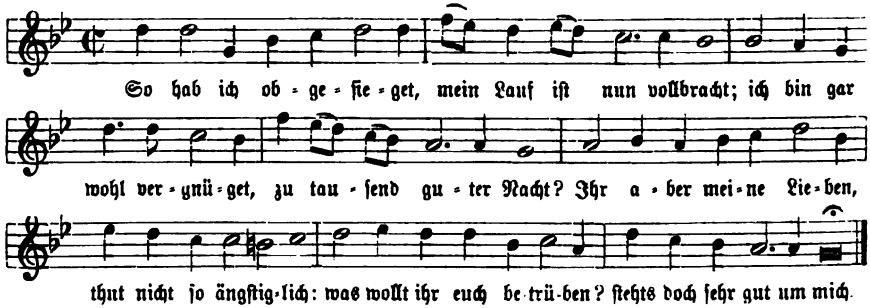


Diese Weise fand Aufnahme bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 471; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 212. S. 103; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 108. S. 55; Wöhler, Mecklenb. Ch.-B. 1828, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1157. S. 887—888.[1])

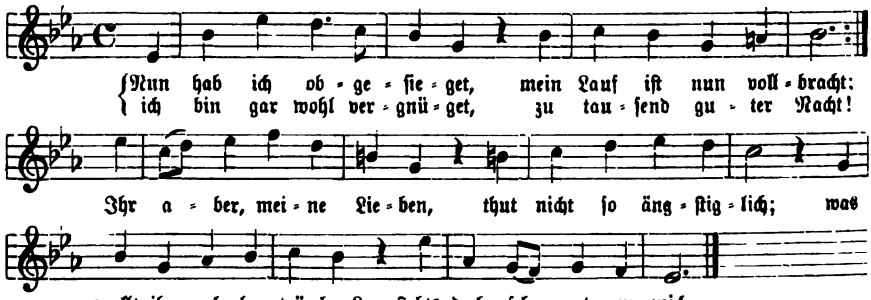
So hab ich obgesieget, Choral. Gottfr. Wilhelm Sacers ziemlich verbreitetes Begräbnislied wird nach einer der zahlreichen Melodien des Metrums „Herzlich thut mich verlangen" gesungen. Doch sind auch zwei eigene Melodien für dasselbe vorhanden, die aber keine Verbreitung gefunden haben. Die erste derselben von Peter Sohren, erschien in der Frankf. Praxis 1668. Nr. 844 und im Musik. Vorschmack 1683. Nr. 1042. S. 1321; sie heißt:

[1]) Nach Zahn, Melodien III. Nr. 5679. S. 495 ist sie, in Moll umgesetzt, auch im schwedischen Kirchengesang noch gebräuchlich.

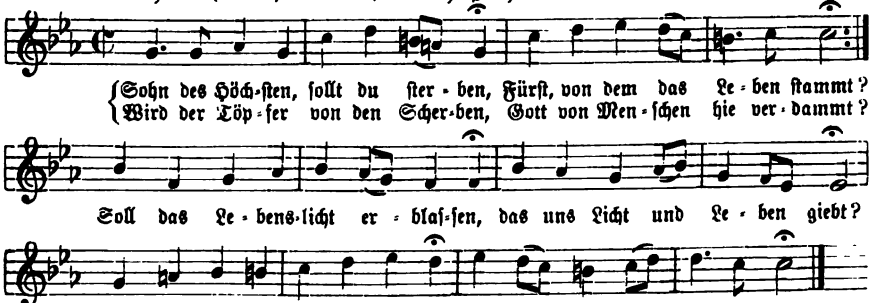
Digitized by Google



— Eine zweite Weiſe, aber unter der Überſchrift „Nun hab ich obgeſieget", brachte König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 437; es iſt dieſe:



Sohn des Höchſten ſollt du ſterben, Choral. Das Lied „Über die Verurteilung Chriſti zum Tode" von Joh. Jakob Rambach (Poetiſche Feſtgedanken 1727. S. 52. 53) hat in der Hannoverſchen Provinzialkirche Geltung und wird dort nach einer eigenen Melodie geſungen. Dieſe Melodie von dem Schloßorganiſten Franz Heinrich Chriſtoph Meyer (vgl. den Art.) erſchien zuerſt in dem für das Hannovr. G.-B. von 1740 zuſammengeſtellten Melodienheft „Die unbekanten Melodeyen" (1741). Nr. X, und heißt hier:



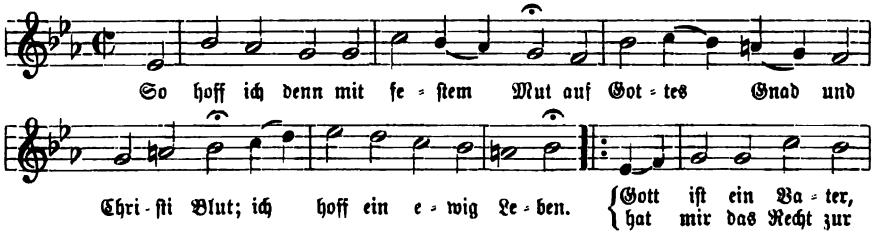
Sie iſt ſeitdem in den hannoverſchen Choralbüchern, wie Böttner, Ch.-B. 1800. 1817. Nr. 65. S. 82; Mold, Ch.-Mel.-Buch 1834; Enckhauſen, Ch.-Mel.-Buch

Digitized by Google

1846. Nr. 134; Stolze, Allg. Ch.-Mel.-Buch 1834. Nr. 202. S. 151; Anding, Mel.-Buch zum Lüneb. G.-B. 1864; Ch.-B. Hermannsburg 1876, auch bei Wiegand, Ch.B. 1844. Nr. 187. S. 148 u. a. fortgepflanzt worden.[1])

Söhnlin,[2]) Johann Georg, ein älterer Badischer Schulmeister, ist hier als der Komponist einer Choralmelodie zu nennen, die in Baden seit 1836 kirchliche Geltung hat. Söhnlin war am 3. Juni 1745 zu Niederweiler im Badischen Schwarzwald geboren. Als Lehrer fungierte er später in verschiedenen Dörfern seiner Heimatgegend (Zunzingen, Buggingen, Niederweiler), zuletzt viele Jahre als Hauptlehrer in Badenweiler, wo er am 25. August 1829 in dem hohen Alter von über 84 Jahren gestorben ist. — Die von ihm erfundene Weise zu dem Liede „Der am Kreuz ist meine Liebe, meine Lieb ist Jesus Christ" (vgl. den Art.) wurde im Badischen Ch.-B. von 1836 („Melodien zum G.-B. der evang.-protest. Kirche des Großherzogtums Baden." 1836. Nr. 9. S. 7) erstmals gedruckt und ist im neuen Ch.-B. von 1882 erhalten.

So hoff ich denn mit festem Mut, Choral. Gellerts Lied („Versicherung der Gnade Gottes" in den „Geistlichen Oden und Liedern". 1758. Nr. XXVII) gehört nicht zu denjenigen, die neue Melodien bedurften, weil sie ihres Metrums wegen „nach gewöhnlichen Kirchenmelodien nicht können gesungen werden." Aber die zu ihrer Zeit so sehr beliebten Gellertschen Lieder fanden auch Komponisten, die sie alle mit neuen Weisen schmücken wollten. So hat auch unser Lied vier eigene Melodien erhalten, die freilich, da sie eigentlich überflüssig waren — denn die kirchliche Weise des Liedes ist „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" —, nur wenig Verbreitung finden konnten. Diese Melodien sind: 1. eine solche aus dem zum Kur-Pfälz. G.B. Heidelberg 1785 gehörigen Ch.-B. von Joh. Heinr. Böhner 1785. Nr. 227:

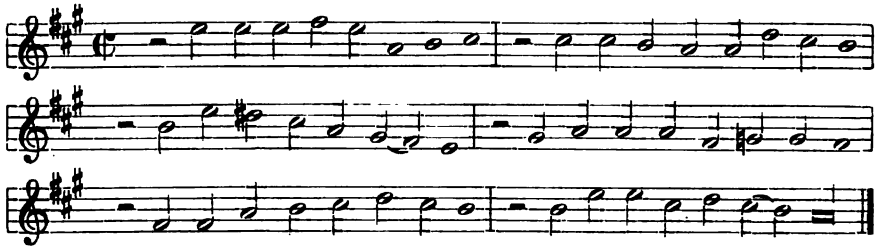


[1]) Bode, Quellennachweis. 1881. S. 432 führt die Weise aus einem Mskr.-Ch.-B. des jüngeren C. L. Meyer Nr. 65. S. 82 an, wo sie als „Nov. Melod. X. Fr. H. M." bezeichnet ist. — Zahn, Melodien IV. Nr. 6728. S. 161 hat noch eine zweite Melodie des Liedes aus dem Kurpfälz. G.-B. 1749. Nr. 154 und dem Hessen-Hanauischen Ch.-B. von Joh. Dan. Müller 1754 Nr. 594 beigebracht, die aber nicht in den Kirchengesang gekommen ist.

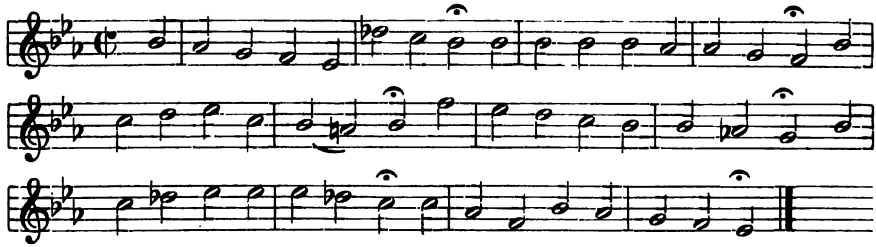
[2]) Dies und nicht „Söhnlein", wie Zahn, Psalter und Harfe. 1886. S. 283 u. S. 374 hat, ist die richtige Schreibung des Namens, die übrigens derselbe Forscher in seinen „Melodien ꝛc." IV. S. 133 ebenfalls recipiert hat.

Digitized by Google

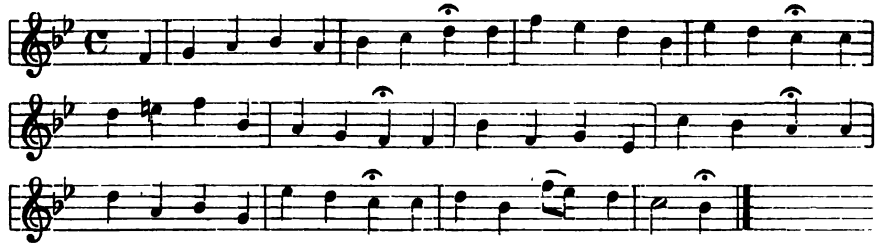
Sie ist bis in das Pfälz. Ch.-B. Speier 1843 gekommen. — 2. Die Melodie von Heinrich Egli, Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Choralmelodien. Zürich 1789—1829. Nr. XXVII. S. 92—95:



— 3. Die Weise von Nik. Ferd. Auberlen, 1797 erfunden und im Knechtschen Ch.-B. 1799. Nr. CLXXIX. S. 191 gedruckt, über das sie aber nicht hinausgekommen ist:



— 4. Endlich die Melodie von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 326. S. 145, die von Geißler, Allg. Ch.-B. Meißen 1836 und Karow, 460 Choral-Mel. 1848 aufgenommen wurde:



Sohren (Sohr),[1]) Peter, der als Dichter geistlicher Lieder, als Komponist von gegen 250 Choralmelodien, von denen allerdings nur eine einzige allgemein sich ver-

[1]) Der Name wird verschieden geschrieben. Auf den Titeln seiner Gesangbücher erscheint er immer als „Sohren", allein hier ist er Dativ, und auch wenn die „Sämptlichen Evang.

Digitized by Google

breitet und bleibend eingebürgert hat und als Herausgeber zweier wichtigen Gesangbücher dem Gesang der deutschen evangelischen Kirche zu seiner Zeit in treufleißigster Weise zu dienen bemüht war, ist uns seinen äußern Lebensumständen nach bis jetzt nur aus den wenigen Daten bekannt, die wir den Titeln seiner Bücher entnehmen können. Da schon 1659 oder 1661 bei Johann Crüger eine Melodie erscheint, die Sohren später als sein Eigentum in Anspruch nimmt,[1]) und anzunehmen ist, er sei damals 25—30 Jahre alt gewesen, nicht nur um Melodien erfinden zu können, sondern auch um so bekannt zu sein, daß Crüger sie aufnahm, so muß er um 1630 geboren sein. Wo er seine Schulstudien gemacht und auch die musikalische Bildung sich erworben habe, die ihm später den Ruf eines Mannes eintrug „der sich auf die Musik sehr wohl verstanden,"[2]) wissen wir nicht. 1668 treffen wir ihn als „Bestalten Schul- und Rechenmeister der Christlichen Gemeine zum H. Leichnam in Königlicher Stadt Elbing in Preussen." Er gab in diesem Jahr die Frankfurter Ausgabe der Praxis piet. melica „neu zugerichtet auch über vorige Editiones mit etlichen hundert schönen, trostreichen Gesängen vermehret und verbessert" heraus. „Anfangs für sich selbsten, seinen Gott damit zu ehren und zu Ergötzung seiner Seelen täglich zu gebrauchen" hatte er geistliche Lieder gesammelt, deren Texte teilweise nach den Quellen gebessert und viele derselben mit eigenen Melodien versehen. Diese Arbeit übergab er nun „auf vielfältiges Ansuchen, seinem Nächsten damit zu dienen," der Öffentlichkeit. Es sind 888 Lieder (gegen 731 der vorangehenden Frankfurter Ausgabe) mit 354 Melodien mit bezifferten Bässen, und unter diesen mehr als die Hälfte (220?) durch seine Namenschiffer „P. S." als sein Eigentum bezeichnet.[3]) Trotzdem Sohren so ein bedeutendes Stück Arbeit dem Buche ge-

---

Prediger" zu Frankfurt in der Vorrede zur Praxis piet. von 1668 sagen „durch Peter Sohren", so ist das eben Accusativ. Er selbst aber schreibt „Sohren" auch unter Umständen, die jede andere Annahme als den Nominativ ausschließen; so im G.-B. von 1683. S. 1270. 1274. 1285 und in dem angehängten Gebetbuch. S. 95 unter einem von ihm verfaßten Gebet. Vergleicht man hier namentlich auch noch die Schreibung der andern Verfassernamen, so ergiebt sich zur Evidenz, daß der wirkliche Name des Mannes „Sohren" war. In der Ausgabe der Praxis von 1693 und 1700 kommt er auch als „Sohrer" vor; aber das kann Druckfehler sein. Der Buchhändler Bölcker nennt ihn in der Dedikation des G.-B.s von 1683 „Sohr". Vgl. auch Zahn, Melodien II. S. 460.

[1]) Es ist eine Weise zu „Der Tod klopft jetzund bei mir an" von Johann Heermann, die zuerst in der 9ten und 10ten Ausg. der Crügerschen Praxis von 1659. S. 811 u. 1661. S. 1029 vorkommt und die dann Sohren in seinem G.-B. 1683. S. 1252 mit seiner Namenschiffer „P. S." bezeichnet hat. In der Frankf. Praxis (z. B. 1680. Nr. 740. S. 898) steht sie anonym. Vgl. Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 82. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 135. S. 173. In der Ausg. von 1656 war das Lied noch nicht enthalten.

[2]) Dies bezeugt nach Döring, Choralkunde 1865. S. 94 Tolkemit, Elbingischer Lehrer Gedächtnis 1753.

[3]) Die Hymnologen, wie Mützell u. a., sprechen immer noch von den „Frankfurter Nachdrucken" der Praxis. Allerdings ist es ein fortgehendes Klagelied Christoph Runges, des

Digitized by Google

widmet hatte, wurde sein Name außer auf dem Titel nur noch beiläufig in demselben genannt. Das nahm er in berechtigtem Selbstgefühl sehr übel und entschloß sich, ein zweites Gesangbuch herauszugeben, „das Sohrens sein solle." Als dieses 1683 erschien, war er „Bestalter Cantor und Organ. der Evangelischen christlichen Gemeine zum H. Leichnam in Elbing." Den 1117 Liedern dieses Buches sind im ganzen 430 Melodien beigegeben, von denen zwischen 240—250[1]) Sohren als Eigentum zugehören. Aus dem Titel des von Sohren selbst zusammengestellten Gebetbuchs, das diesem Gesangbuch beigegeben ist und die gleiche Jahreszahl 1683 trägt, erfahren wir noch, daß er zu „Jetziger Zeit Organist und College der Evangelischen Kirchen und Schulen in Königlicher Stadt Dirschau in Preussen" gewesen sei; er wird also im Laufe des Jahres 1683, während sein Buch gedruckt wurde, auf die neue Stelle übergesiedelt sein. Bezüglich seines Todes wird nur bemerkt, daß derselbe „nach neueren Ermittlungen in die Zeit von 1692—1693 zu datieren" sei.[2]) — Von den an 250[3]) von Sohren erfundenen Melodien sind in die Gesangbücher des ausgehenden 17. Jahrhunderts nicht mehr als 20—25 übergegangen;[4]) die Choralsammlungen des 18. Jahrhunderts haben deren noch c. 15 erhalten,[5]) und in der Gegenwart ist, wenn man von der durch Sohren bloß um-

Verlegers der Berliner Ausgaben gewesen, daß die Frankfurter und Stettiner „Nachdrucke" ihn schädigen. Vgl. Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 60. 88. 92. Aber dem gegenüber versichert der Frankfurter Verleger, Balthasar Christoph Wust, unter dem 5. Sept. 1668 des bestimmtesten: „ich habe solch Gesangbuch von dem lieben seligen Herrn Crüger redlich und ehrlich an mich gebracht, so ich schrifftlich aufweisen kann." Man wird zugeben müssen, daß eine unglaubliche Stirn dazu gehört hätte, dies in einer an den „Reichs-Gerichts-Schultheissen, die Bürgermeister, Schöffen und Rath" der Stadt Frankfurt gerichteten Dedikation auszusprechen mit dem Bewußtsein, daß es eine Lüge sei. Und die „Sämtliche Evang. Prediger daselbst" hätten zu einem mit solch frecher Lüge beschmutzten Buch sicherlich keine Vorrede geschrieben. Nimmt man noch dazu, was Sohren an eigener Arbeit bei dem Buche geleistet hat, so kann ihm der Makel, zu einem rechtswidrigen „Nachdruck" Namen und Arbeit hergegeben zu haben, gewiß nicht anhaften.

[1]) Nach v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 539, dem man seither nachgeschrieben hat, wären es genau 238 Melodien; allein es sind noch verschiedene vorhanden, die ihrer ganzen Faktur nach ebenfalls Sohren angehören und augenscheinlich nur darum anonym gelassen sind, weil — der Platz für die Anbringung der Namenschiffer fehlte. Man kann ganz dasselbe auch in der Praxis, im Nürnb., Lüneb. u. a. alten G.-BB. beobachten.

[2]) Vgl Döring, a. a. O. S. 94. Anm.; doch weiß ich nicht, was darauf zu geben ist, da Döring keine weitere Andeutung macht und überdies auch von der Anstellung Sohrens in Dirschau nichts wußte.

[3]) In seinem G.-B. von 1683 stehen, wenn ich anders richtig gezählt habe, genau 240 Melodien, die mit seiner Namenschiffer „P. S." bezeichnet sind.

[4]) Nur die Frankf. Praxis hat dieselben in der Anzahl fortgepflanzt, wie sie Sohren in die Ausg. von 1668 gegeben, aber offenbar nicht, weil sie notwendig waren, sondern weil sie eben einmal so dastanden, ganz ebenso, wie dasselbe Buch auch seinen Namen auf dem Titel hat stehen lassen, so daß er noch 1700 als „bestalter Schul- und Rechmeister" zu Elbing erscheint.

[5]) Nach v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 539 sollen bei König 1738 12 Sohrensche Me-

Digitized by Google

gestalteten Weise „Meinen Jesum laß ich nicht“ (vgl. den Art.) absehen will, nur noch eine einzige allgemeiner in kirchlichem Gebrauch: „Du Lebensbrot, Herr Jesu Christ“ als „Mein Herzens-Jesu, meine Lust“ (vgl. den Art.). Man hat den Grund dieser auffallenden Vernachlässigung des fleißigen Sohren in seinen Melodien selbst, ihrem geringeren musikalischen Werte, ihrem mehr arienmäßigen Zuschnitt und öfters unvolksmäßigen chromatischen Tongang suchen zu sollen gemeint. Allerdings hat auch bei ihm, wie bei manchen andern Komponisten geistlicher Melodien die Quantität auf die Qualität stark gedrückt, und manche sind unter seinen Weisen, die wenig mehr bedeuten, als ein ziemlich gleichgültiges Auf- und Absteigen auf der Tonleiter und ihren Intervallen. Aber diesen steht auch eine nicht geringe Zahl solcher gegenüber, die sich an Gehalt getrost mit den in den Kirchengesang aufgenommenen Melodien Crügers, Albertis, Schops u. a. messen können. Und den Zopf des Arienhaften, der chromatischen und wortmalenden Gänge und Figuren und der oft wunderlichen Rhythmik konnte man ihnen ebenso abschneiden, wie man ihn mancher Weise jener ebenfalls abgeschnitten hat. So müssen es mehr nur äußere, zufällige Umstände gewesen sein, die den Mißerfolg der Sohrenschen Melodien verschuldeten. Manche derselben teilten einfach das Schicksal ihres Liedes und sanken mit diesem in Vergessenheit, und andere waren von vornherein überflüssig als Liedern zugehörig, die man bereits nach einer älteren kirchlichen Weise sang. — Die beiden Gesangbücher Sohrens sind:

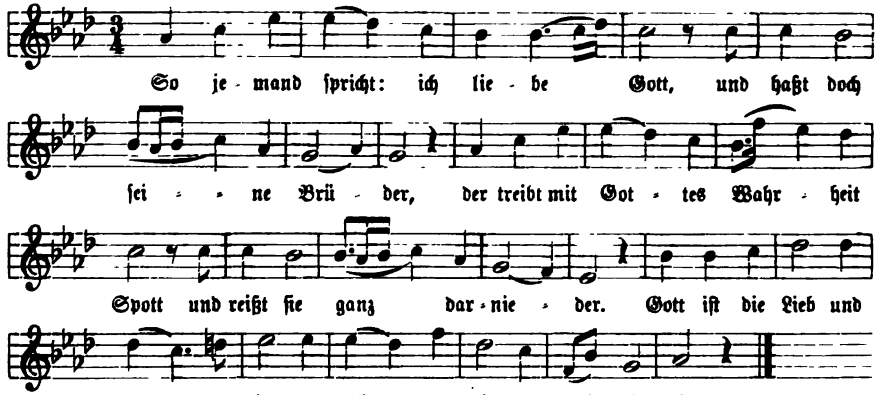
1. Johann Crügers, Gub. Lus. Direct. Mus. in Berlin ad D. N. Neu zugerichtete Praxis pietatis Melica: Das ist: Ubung der Gottseligkeit, in Christlichen und trostreichen Gesängen Herrn D. Martin. Lutheri fürnemlich, wie auch anderer seiner getreuen Nachfolger, und reiner Evangelischer Lehr Bekenner. Ordentlich zusammen gebracht, und zur Beförderung des so Kirchen- als Privat-Gottesdiensts mit bißhero gebräuchlichen, wie auch neuen Melodeyen, neben darzu gehörigen Fundament verfertigt, auch über vorige Editiones mit etlichen hundert schönen trostreichen Gesängen vermehret und verbessert Von Peter Sohren, Bestalten Schul- und Rechenmeister der Christlichen Gemeine zum H. Leichnam in Königlicher Stadt Elbing in Preussen. Mit Churf. Sächsischer Freyheit. Drucks und Verlags Balthasar Christoph Wusts in Franckfurt am Mayn. M.DC.LXIX. 8°. 888 Lieder mit 354 Singweisen. — 2. Musikalischer Vorschmack der Jauchzenden Seele im ewigen Leben. Das ist: Neu-außgefärtigtes, vollständiges und mit Fleiß durchsehenes nützliches Evangelisch-Luthrisches Gesangbuch, Darinnen Herrn D. Lutheri und aller anderer Geistreicher Gottseliger sowol Alten als Neuen Lehrer, wohlgesetzte Gesänge, an der Zahl über 1100 Texten, in richtiger Ordnung befindlich, und mit Discant und Baß überzeichnet. Allen Christ-

lodien „als gebräuchliche noch aufbewahrt“ sein. Es ist dies wohl nicht ganz richtig und eine genauere Untersuchung würde dort noch mehrere finden. Um nur ein Beispiel anzuführen, so kannte v. Winterfeld nicht die Melodie „Das walte Gott ꝛc.“, G.-B. 1683. Nr. 841. S. 1110, die König S. 267 als „Ich habe gnug“ bringt und die auch noch bei Layriz, Kern III. Nr. 395. S. 24 steht.

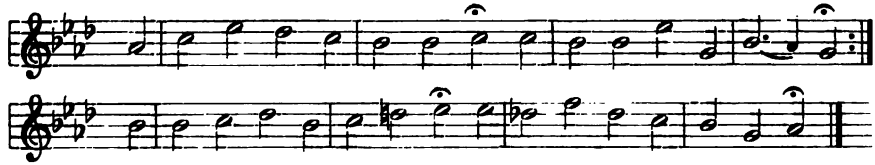
Digitized by Google

lichen Hertzen zu ſonderm Gebrauch, in Freud und Traurigkeit, in der Kirchen und zu Hauſe, ſich damit auffzurichten, zu gut, mit allem Fleiß verfaſſet, neben dreyen nützlichen Regiſtern, einem Anhang Feſt- und Sonntäglichen Collecten, durchs gantze Jahr, Und einem ſchönen Gebet-Buch, Ans Licht gegeben auch mit 32. Schrifftmäſſigen Sinnenbildern bezieret von Peter Sohren, Beſtalten Cantore und Organ. der Evangeliſchen Chriſtlichen Gemeine zum H. Leichnam in Elbing. Hamburg, in Verlegung Hinrich Völckers. Ratzeburg, gedruckt bey Niclas Niſſen, Anno 1683. 8°. 1117 Lieder und 430 Melodien.

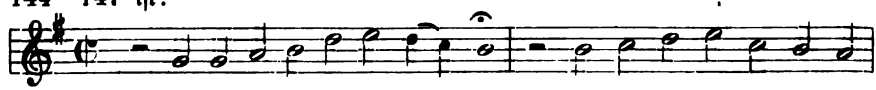
So jemand ſpricht: ich liebe Gott, Choral. Die kirchliche Melodie dieſes Gellertſchen Liedes („Die Liebe des Nächſten" in den „Geiſtl. Oden und Liedern". 1757. Nr. XLII) iſt „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt". Karl Phil. Em. Bach, Herrn Profeſſor Gellerts geiſtliche Lieder ꝛc. 1758. S. 20 erfand für dasſelbe die folgende Arienweiſe (die zahlreichen Verzierungen laſſen wir weg):



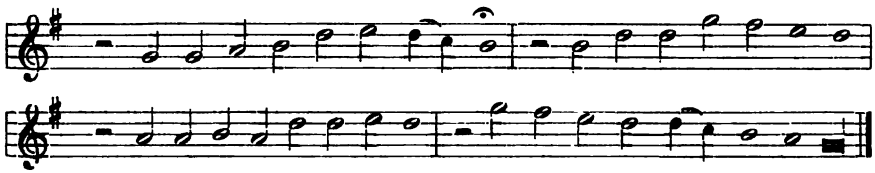
Sie wurde 1794 von dem Schulmeiſter Nik. Ferd. Auberlen (vgl. den Art.) „in einen Choral verwandelt", der im Württ. Ch.-B. von Knecht 1799. Nr. CXI. S. 120 erſchien und in den Vierſt. Geſängen. Stuttg. 1825. Nr. 227. S. 416. 417 und im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 227. S. 80 ſo fortgepflanzt worden iſt:



— Eine zweite Melodie zu dem Liede von Johann Heinr. Egli, Gellerts geiſtliche Lieder und Oden mit Choralmelodien. Zürich 1789—1829. Nr. XLII. S. 144—147 iſt:



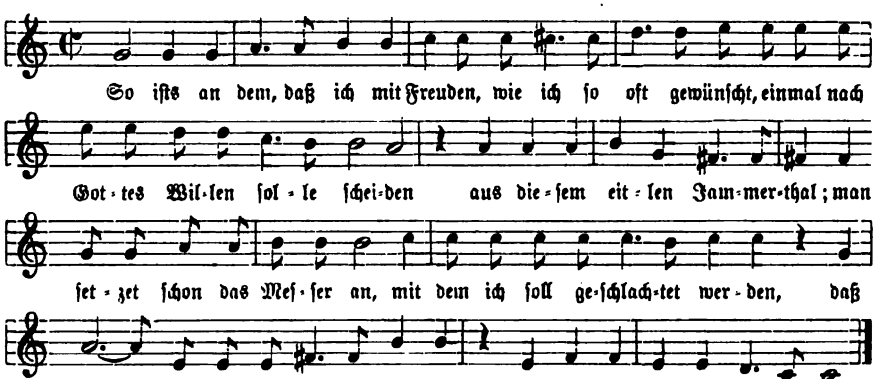
Digitized by Google



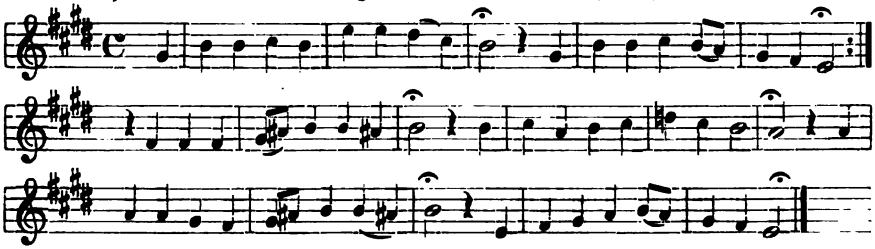
Sie ist, soweit ich sehen konnte, anderwärts nicht in Gebrauch gekommen.

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, Choral, vgl. im Art. „Mein Salomo, dein freundliches Regieren."

So ists an dem, daß ich mit Freuden, Choral. Speners Sterbelied erschien in der Frankf. Praxis von 1674. Nr. 755 (Ausg. 1680. Nr. 755. S. 918. 919) zuerst gedruckt und brachte zugleich die folgende erste eigene Weise mit:

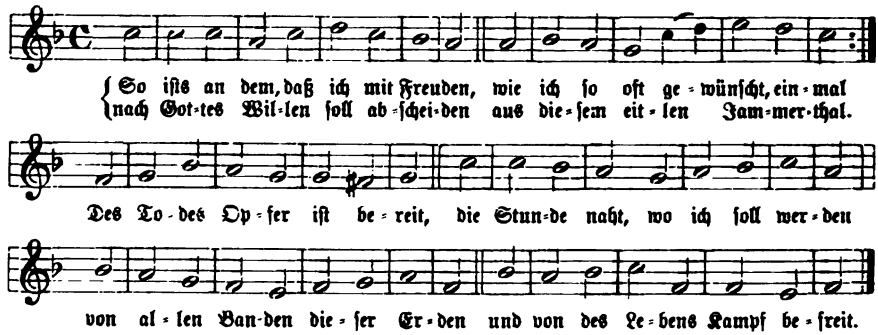


Diese wenig anziehende Melodie ist in ihrer Quelle anonym gelassen und nur in der Praxis piet. bis 1700 fortgepflanzt worden. — Eine zweite Melodie von dem Organisten Schmügel (vgl. den Art.) in Mölln ist also in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstanden, aber erst in dem Lauenburgischen Ch.-B. von Catenhusen 1852. Nr. 177 gedruckt worden. Es ist diese:

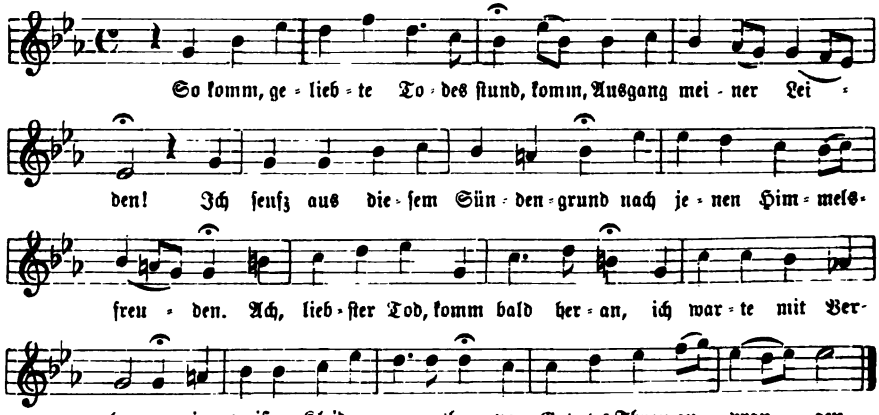


— Für das Bunsensche G.-B. hat Dr. Friedr. Filitz eine dritte Melodie zu dem Liede komponiert und in seinem Ch.-B. 1847. Nr. 183. S. 114. 115 veröffentlicht. Sie heißt:

Digitized by Google



So komm, geliebte Todesstund, Choral. Wem das schöne, viel verbreitete Sterbelied als Verfasser zugehört, ist noch nicht endgiltig entschieden. Am liebsten schreibt man es Johann Jakob Schütz zu, „in dessen „Christlichem Gedenkbüchlein." Frankfurt a. M. 1673 es mit noch 3 andern Liedern als Anhang beigefügt und wahrscheinlich zum erstenmal gedruckt ist."[1]) Als Melodie war unsrem Liede von Anfang an „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" zugewiesen, und nach ihr wird es auch heute noch gesungen. Das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 570. S. 895—897 allegierte „Mel. Mein Wallfahrt ich vollendet hab;" dann aber erschien in dem diesem Buch zugehörigen besondern „Melodeyenbüchlein". c. 1710. S. 43 die folgende eigene Weise für das Lied:

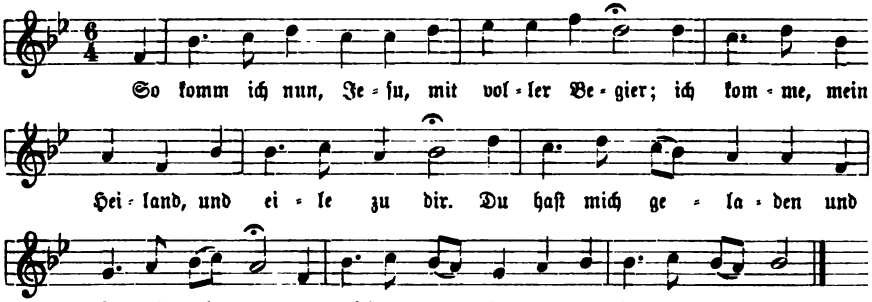


Sie kam in die Gef.-Ausg. 1741. Nr. 1414. S. 962 und wurde auch in den späteren Auflagen fortgepflanzt, aber in den Kirchengesang hat sie keine Aufnahme gefunden.

[1]) Außer Schütz wurden noch als Autoren genannt: die Herzogin Sophie Elisabeth zu Sachsen-Zeitz; der Domprediger Dr. Johann Pretten zu Naumburg, und Dr. Ph. Jak. Spener. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 264. 265.

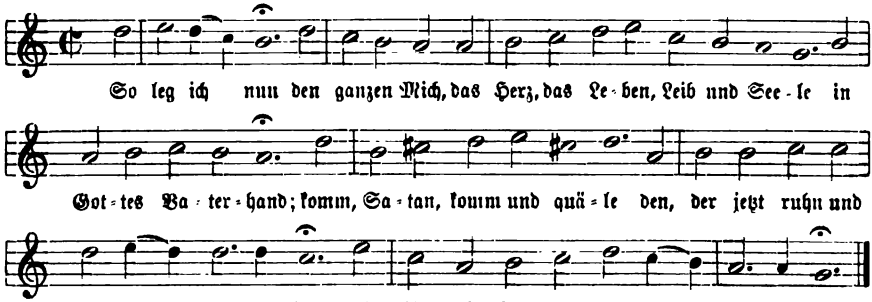
Digitized by Google

So komm ich nun, Jesu, mit voller Begier, Choral. Für dieses nach dem Zeugnis C. H. Dretzels seiner Zeit in „Altdorf" gebräuchliche Abendmahlslied bringt Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 333. 334 zwei eigene Melodien, von denen nur die erste in kirchlichen Gebrauch gekommen ist. Sie heißt:



und fand zunächst Aufnahme in Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 196. Von da ist sie durch den jüngeren Kühnau in das Kühnausche Ch.-B. 1817. Nr. 7. S. 4 für das Lied „Ach laß dich jetzt finden" herübergenommen und in den Choralbüchern der Provinz Brandenburg — Ritter, Ch.-B. 1859. Nr. 10. S. 4; Volckmar, Ch.-B. 1863 u. a. — fortgepflanzt worden.

So leg ich nun den ganzen Mich, Choral. Zu diesem Liede des Christoph Sonntag (Gothaisches G.-B. 1715. S. 607) brachte Witts Psalmodia sacra 1715. Nr. 592. S. 414. 415 die folgende eigene Melodie:



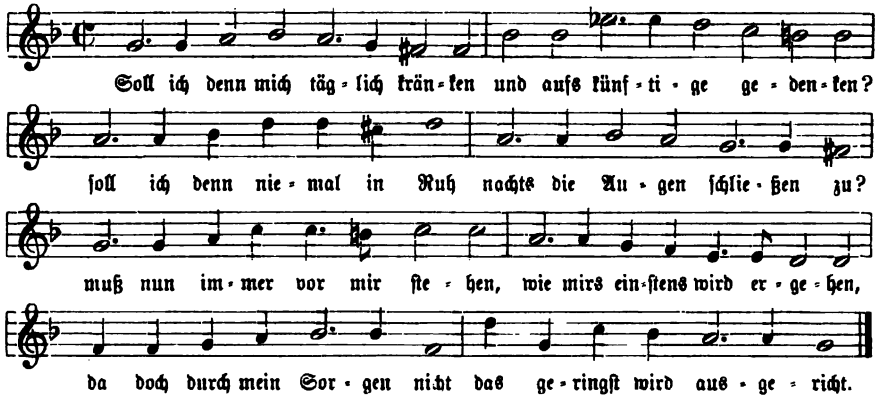
Sie ist vielleicht vom Kapellmeister Witt (vgl. den Art.) selbst erfunden, aber nur noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 283 weiter gedruckt worden.[1])

Soll ich denn mich täglich kränken, Choral. Dieses Trostlied Dr. Ph. Jak. Speners ist unter allen seinen bekannt gewordenen Liedern dasjenige, das

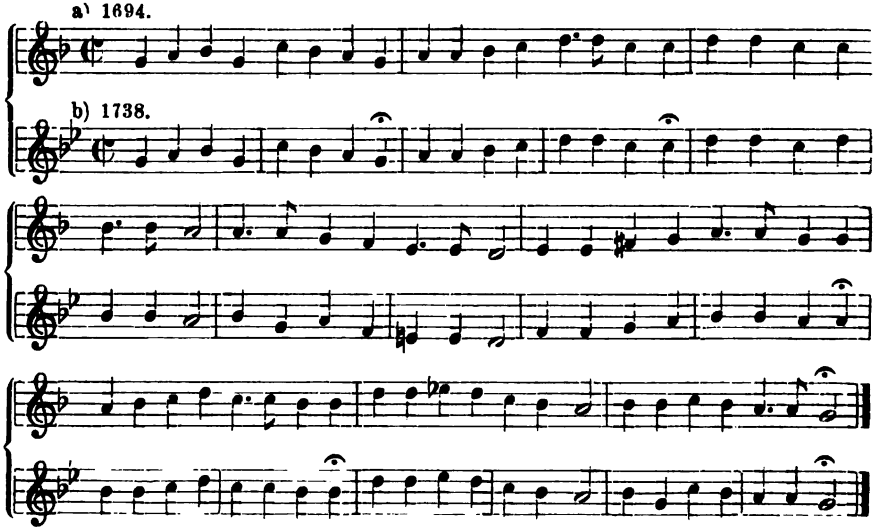
[1]) Zahn, Melodien III. Nr. 4222. S. 2 hat in einem handschr. Ch.-B. von „Reinhardt. Uttingen 1754. S. 277 noch eine zweite Melodie für das Lied gefunden. Dieselbe hat aber keinerlei Eingang erlangt.

Digitized by Google

am meiſten Eingang in den Kirchengeſang erlangt hat und auch heute noch weit verbreitet iſt. Bei ſeinem erſten Erſcheinen in der Frankf. Praxis piet. melica. 1674. Nr. 527. S. 648—651 war dem Liede die folgende erſte eigene Melodie beigegeben:

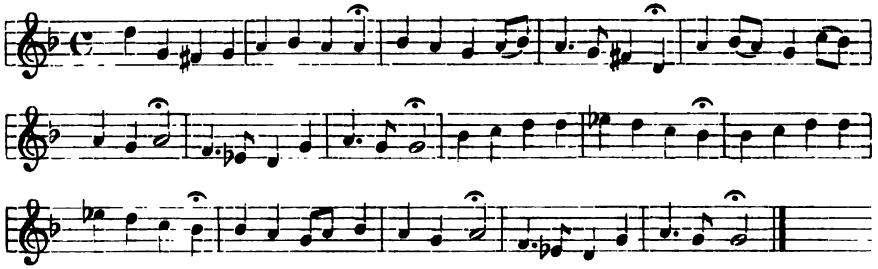


Sie wurde durch die ſpäteren Frankfurter und Berliner Ausgaben der Praxis und einige andere Geſangbücher (Quirsfeld, Meiningen) bis in die Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts herein erhalten; dann ging ſie ab. — Eine zweite Weiſe für unſer Lied von dem Lüneburger Kantor Friedrich Funck erſchien mit deſſen Namenschiffer „F. F.“ unterzeichnet im Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 1214. S. 733. 1695. S. 1012 und 1702. Sie lautet im Original (a) und mit den Varianten bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 493 („Zugabe“), mit denen ſie noch in der Gegenwart vorkommt (b), ſo:

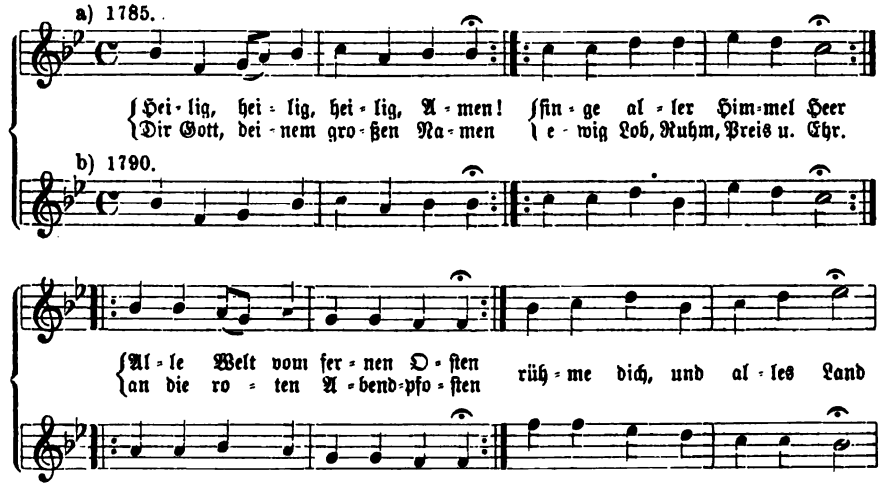


Digitized by Google

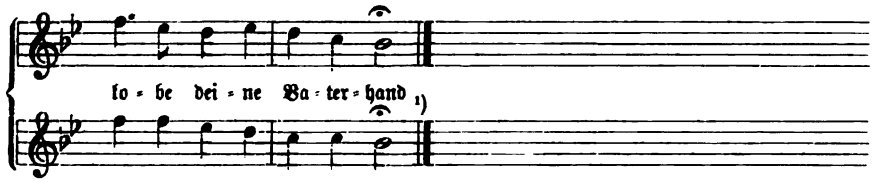
Aus König haben sie herüber genommen: Joh. Dan. Müllers Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754. Nr. 627; das Baden-Durl. Ch.-B. von Fischer 1762; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1090. S. 469; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1162. S. 891, und Zimmer, Choral-Mel.-Buch zum G.-B. der Prov. Sachsen ꝛc. 1887. 2tes Heft. Nr. 232. S. 55. 56. — Die dritte Melodie aus Störls Ch.-B. 1710 und 1721. Nr. 169, die vielleicht von Störl selbst herrührt, aber nur im Stötzelschen Ch.-B. 1744. Nr. 353 nochmals gedruckt ist, — Stötzel verweist das Lied auf die Melodien „Sollt es gleich bisweilen scheinen" und „Ach, was ist doch unser Leben", die natürlich wiederholt werden müssen — heißt:



— Endlich ist noch eine vierte Weise vorhanden, die bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 179 mit dem Liede verbunden erscheint, aber wahrscheinlich ursprünglich dem Liede „Heilig, heilig, heilig, Amen!" von Balth. Schuppius zugehörte, mit dem sie in G. A. Homilius' Mstr.-Choralbuch c. 1780 und in einer Umbildung bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 61. S. 62, dann bei Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 202. S. 75, Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 229. S. 102 u. a. vorkommt. Beide Formen dieser Melodie bei Doles (a) und Kühnau (b) sind:

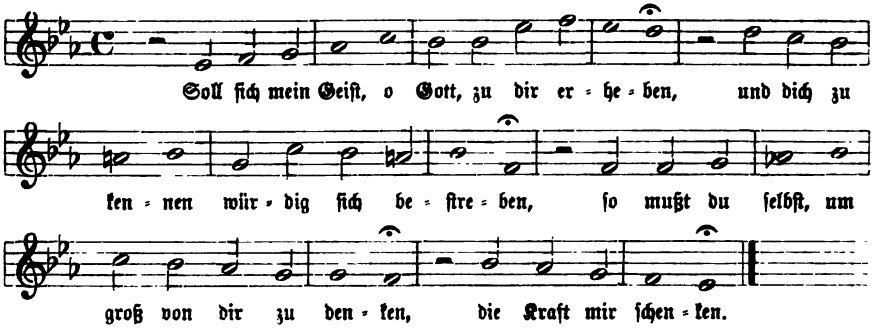


Digitized by Google



[1])

Soll ſich mein Geiſt, o Gott, zu dir erheben, Choral. Zum Liede Dr. Joh. Andreas Cramers im Württ. G.-B. von 1791 Nr. 424. S. 222 ſchrieb Juſtin Heinrich Knecht 1792 die folgende eigene Melodie und nahm ſie in ſein Ch.-B. 1799. Nr. LXIV. S. 73 auf:



Sie kam in Hamburg zum Liede „Ich weiß, daß Gott iſt; Gott hat mich erſchaffen“ ſeit 1828 in Gebrauch und ſteht bei Schwenke, Hamb. Ch.-B. 1832. Nr. 68. S. 72.

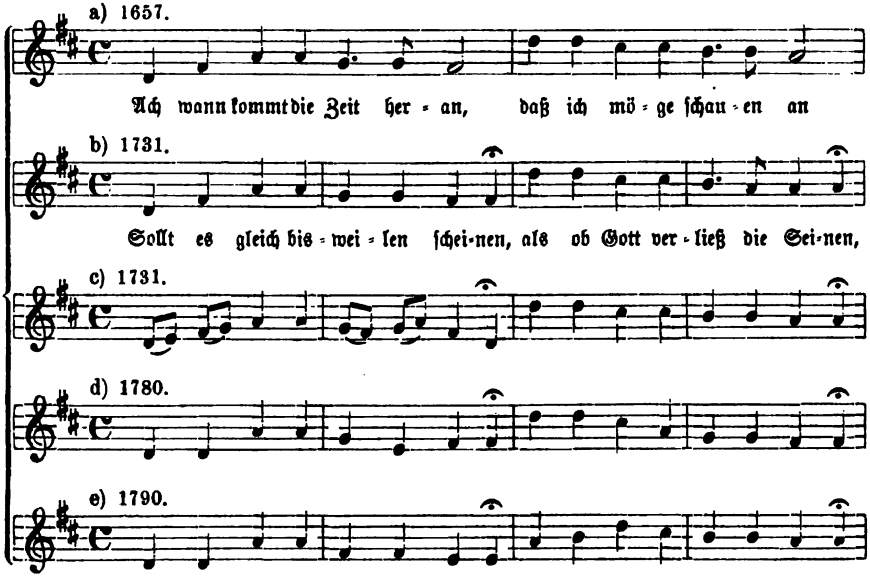
Sollt es gleich bisweilen ſcheinen, Choral. Das allgemein bekannte, liebliche Troſtlied von Chriſtoph Tietze (Titius) erſchien erſtmals gedruckt in des Verfaſſers Schrift „Sünden-Schmertzen ꝛc.“ Nürnberg 1663. Es war hier in 5 achtzeilige Strophen geteilt und dem entſprechend auf die Melodie „Herr, nicht ſchicke deine Rache“ verwieſen. Aber ſchon das Nürnb. G.-B. von Saubert. 1677. Nr. 1073. S. 1131, eines der erſten Geſangbücher, die das Lied aufnahmen, brachte es in 10 vierzeiligen Strophen und damit in der Form, in der es allgemein Eingang gefunden hat und auf die auch die ſämtlichen 25 Melodien gerichtet ſind, welche es bis zur Gegenwart erhalten hat.[2]) Von dieſen zahlreichen

[1]) Noch zwei weitere Melodien für unſer Lied aus den „Hundert Arien. Dreßden 1694. Nr. 68 und aus einem handſchr. Ch.-B. Ulm 1787 hat Zahn, Melodien IV. Nr. 6872 und 6875. S. 208. 209 beigebracht. Sie ſind aber beide ohne Verbreitung geblieben.

[2]) Alle dieſe Melodien findet man jetzt nach der Zeitfolge ihres Hervortretens zuſammengeſtellt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1348—1372. S. 354—360. — Das Schafffh. G.-B. 1841. Nr. 338. S. 586. 587 dürfte wohl das einzige ſein, das die achtzeilige Strophenteilung und zugleich die Verweiſung des Liedes auf die obengenannte Pſalmmelodie beibehalten hat.

Digitized by Google

Weisen kommen als die kirchlich wichtigsten zunächst drei hauptsächlich in Betracht. — 1. In des Angelus Silesius „Heiliger Seelen-Lust" 1657. Nr. 2. S. 3 hatte Georg Joseph dem Liede „Ach, wann kommt die Zeit heran" eine Weise beigegeben, die damals eine schon „bekandte Melodey" war (a). Sie ist die Grundlage zu der ersten kirchlichen Melodie unsres Liedes geworden, mit dem verbunden sie zuerst in Dretzels Ch.-B. 1731. S. 574 und zwar gleich in zwei Zeichnungsformen erschien, wie sie nach Dretzels Zeugnis damals in „Nürnberg" und „Onolzbach" (Ansbach) gesungen wurde (b und c).[1] Von da ab verbreitete sich die Weise in fast endlosen Varianten durch die Choralbücher. Eine solche Variante hatten die älteren sächsischen und thüringischen Choralbücher einem Mskr.-Choralbuch von Gottfr. Aug. Homilius (d) entnommen,[2] und dies wurde die Veranlassung, daß man sie bis in die Gegenwart herein Homilius als Erfinder zugeschrieben hat.[3] Wir stellen nun die wichtigsten Zeichnungsformen dieser Melodie übersichtlich zusammen:

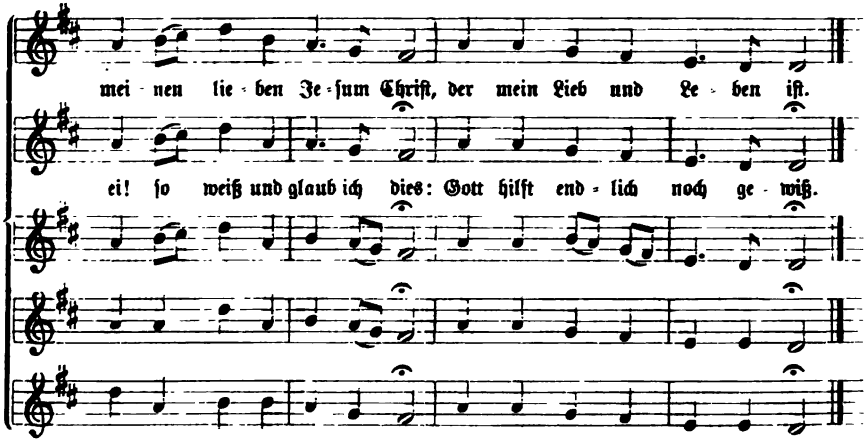


[1]) Zahn, a. a. O. Nr. 1357c. S. 357 teilt aus einem „G.-B. Straßburg 1713. Nr. 279" eine Melodie für unser Lied mit, die sich allerdings als eine ältere Variierung der fraglichen Grundlage erweist, die aber nicht weiter verbreitet wurde.

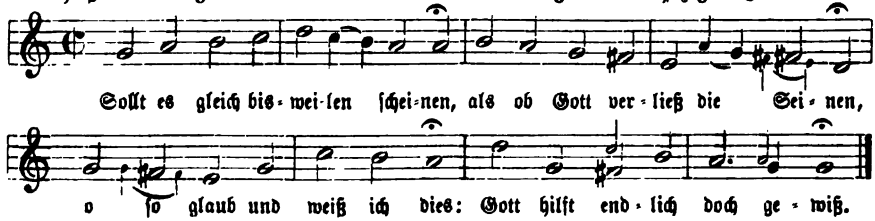
[2]) Vgl. über dieses Ch.-B. Becker, Die Choralsammlungen 1845. S. 206; dasselbe befindet sich jetzt auf der Stadtbibliothek zu Leipzig.

[3]) So noch Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 163. Hering, 250 Choräle. 1878. S. 16. — Prof. Kleinert im Quellennachweis zum Kawerauschen Ch.-B. 1888. S. VIII sagt gar, die Melodie werde „dem Melch. Vulpius zugeschrieben."

Digitized by Google

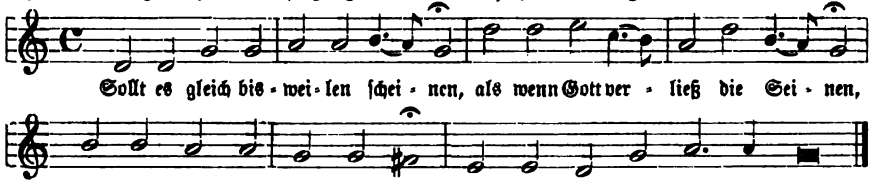


Die Verbreitung dieser Weise mögen die folgenden Angaben belegen: König, Harm. Liederschatz 1738. S. 364 (1te Mel.); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 125 (die Form unter e); Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 40. 41. S. 17; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 165; Kittel, Ch.-B. 1803. Nr. 66. S. 73 (in starker Umbildung); Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 284. S. 160; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 36. 37. S. 12; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 230. 231. S. 170. 171; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 46. S. 15; Hentschel, Ch.-B. Nr. 163. S. 97; Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 33b. S. 32; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 215. S. 304. 305; Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 292. S. 104; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 485. S. 449; Wieners G.-B. 1851. Nr. 407. S. 349; Layriz, Kern III. Nr. 563. S. 114; Zahn, Mel.-Buch 1852. Nr. 140. S. 83; Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 153. S. 94; Hering, Ch.-B. 1858. Nr. 65. S. 16; Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. I. Nr. 182. 183. S. 163; Königr. Sachsen Ch.-B. 1883. Nr. 158. S. 91; Mergner, Ch.-B. 1883. Nr. 168. S. 87; Kawerau, Ch.-B. für Brandenb. 1888. Nr. 148. S. 94 u. v. a. — 2. In Württemberg, der Rheinpfalz, der Provinz Preußen und der Schweiz hat eine zweite Melodie kirchliche Geltung, die württembergischen Ursprungs ist. Sie erschien in Joh. Georg Christian Störls Ch.-B. („Neubezogenes Davidisches Harpfen- und Psalter-Spiel"). 1710. 1721. Nr. 161 und ist seitdem ohne wesentliche Änderungen — in Württemberg unter Einschaltung von Durchgangstönen, anderwärts unter Beseitigung derselben — fortgepflanzt worden. Sie heißt im Original und der in kleinen Noten angedeuteten jetzigen Form:



Digitized by Google

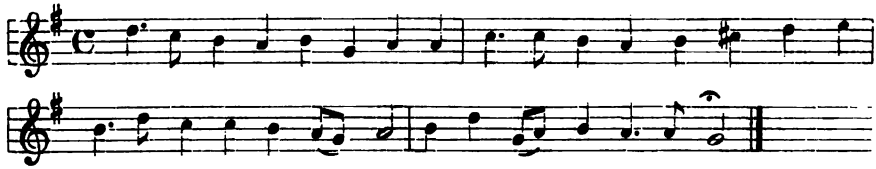
und steht in den württembergischen Choralbüchern von Stötzel 1744. Nr. 102 (Ausg. 1777. Nr. 90); Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CLXIII. S. 172; Vierst. Gesänge 1825. Nr. 238. S. 434—435; Ch.-B. 1828. Nr. 102. S. 41; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 33. S. 47; Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 33a. S. 31; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 416. S. 191; dann weiter bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 365 (5te Mel.); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 121. S. 135; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 500. S. 224; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 233. S. 172 (5te Mel.); Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 136. S. 97; Markull, Ch.-B. 1845. Nr. 84. S. 71; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 362b. S. 175; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 340. S. 275 (auch schon früher, z. B. Zweybrücken 1823 und Speyer 1824); Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 180. S. 162; G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887. Nr. 420. S. 402; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 269. S. 323. 324 u. s. w. — **3.** Die jetzt wohl am meisten verbreitete und daher kirchlich wichtigste Weise des Liedes ist die dritte, die aus Christian Friedr. Witts Psalmodia sacra 1715. Nr. 551. S. 302. 303 stammt und vielleicht von Witt selbst erfunden ist. Auch sie ist ohne wesentliche Änderungen ihrer Tonfolge geblieben und heißt im Original:



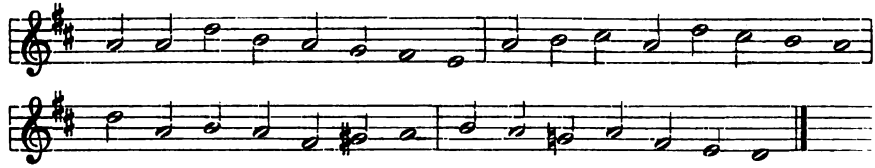
Hinsichtlich der Verbreitung dieser Melodie führen wir an: Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 576; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 364 („Andere Melodie"); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 103 (Ausg. 1777. Nr. 91); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 120. S. 134. 135; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 236a. S. 202; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 285. S. 160; Altenb. Ch.-B. 1815 (Gerber, Ch.-B. 1871. Nr. 194. S. 157, aber irrtümlich mit „C. H. Dretzel 1731" bezeichnet); Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 499. S. 224; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 106; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 232. S. 171—172; Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 139. S. 99; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 162. S. 164. 165; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 47. S. 15; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 204. S. 152; Hentschel, Ch.-B. Nr. 164. S. 97; Aarauer G.-B. 1844. Nr. 14. S. 28; Basler G.-B. 1854. Nr. 267. S. 299; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 237. S. 194; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 158. S. 81; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 179. S. 162; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 362a. S. 175; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 1879. Nr. 278. S. 157; Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 154. S. 40 (Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 133. S. 156); Ch.-B. der Prov. Sachsen v. Schäffer 1886. Nr. 152. S. 102; Zimmer, Choral-Mel. 1887. II.

Digitized by Google

Nr. 233. S. 56; Steinhäuser, Ch.-B. (1888). Nr. 151. S. 66; Schlesw.-Holst. Ch.-B. von Fromm und Stange 1888. Nr. 113. S. 139; Ch.-B. für Hessen-Kassel 1890. Nr. 131. S. 106 u. s. w.[1]) — Diesen drei allgemein kirchlichen Weisen treten zwei weitere zur Seite, von denen die eine in der Hessen-Darmstädtischen, die andere in der Badischen Landeskirche in Geltung steht. **4.** Jene, die wir als vierte Melodie des Liedes verzeichnen, erschien im Darmst. G.-B. von 1699.[2]) Nr. 382 in dieser Form:



Sie steht in den Darmstädtischen Choralbüchern von Graupner 1728, Portmann 1786, Rinck 1814 u. a., dann auch in den Sammlungen von Joh. Mich. Müller 1719. Nr. 68; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 27. S. 12. 13; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 364—365 („Dritte Melodie"); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 122. S. 136, und Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 501. S. 224. — **5.** Die badische fünfte Melodie ist in ihrer Quelle, dem Bad. Ch.-B. von 1836, als aus dem Brüder-Ch.-B. 1784 entnommen bezeichnet, findet sich aber in den bekannten Ausgaben dieses Buches nicht. Daher überschreibt sie auch das neue Bad. Ch.-B. von 1882 (Helbing-Barner-Hänlein, Vierst. Ch.-B. ꝛc. 1884. Nr. 83. S. 103) nur mit „1836". In den „Melodien zum G.-B. der evang.-prot. Kirche des Großherzogtums Baden." Karlsruhe 1836. Nr. 56. S. 32 heißt sie:



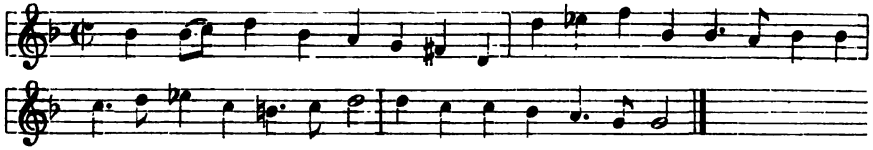
— Von den übrigen Melodien unsres Liedes verzeichnen wir nun noch diejenigen, die in engeren Kreisen zeitweise im Gebrauch standen, in den Choralsammlungen mehr oder weniger weit verbreitet waren und teilweise bis auf die Gegenwart gekommen sind. — **6.** Die Weise des Liedes im Darmst. Kantional 1687. S. 751, wo sie durch die Chiffer „W. C. B." als Wolfg. Karl Briegels Eigentum beglaubigt ist, lautet:

---

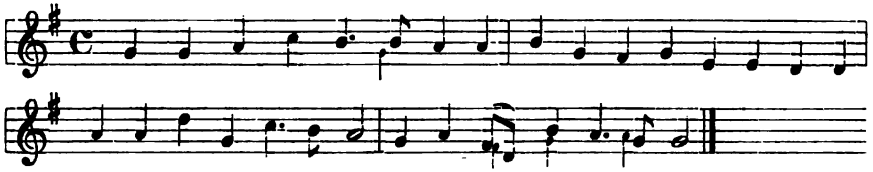
[1]) Aus dieser Mel. ist, wie Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 223 meint, auch die Weise „Gott wills machen, daß die Sachen" bei Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 106 und Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 37 hervorgegangen.

[2]) Dieses G.-B. war das dortige Landesgesangbuch, das dem Darmst. Kantional von 1687 folgte. Es darf daher nicht mit dem pietistischen Darmst. G.-B. von 1698 (vgl. den Art.) verwechselt werden.

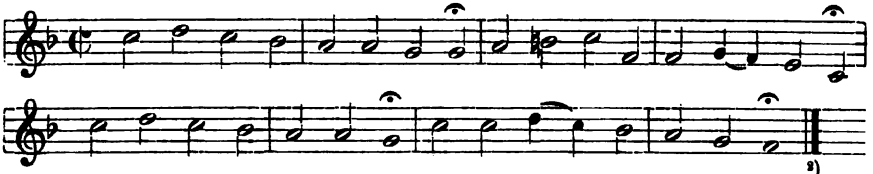
Digitized by Google



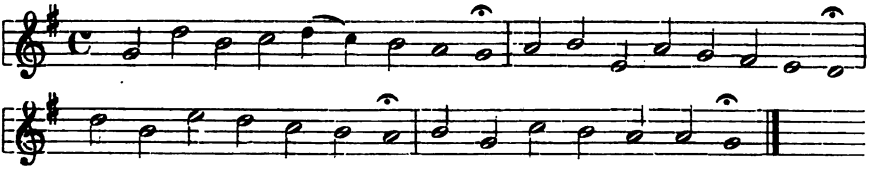
Sie fand Aufnahme bei Speer, Choral-G.-B. 1692; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 576, und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 366 („Neundte Melodie").[1]) 7. eine Melodie, die Zahn zuerst im Meininger G.-B. 1693. Nr. 399 gefunden hat:



und die mit den in kleinen Noten angedeuteten Änderungen auch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 26. S. 12; König 1738. S. 365 („Vierdte Melodie"), und noch bei Anding, Ch.-B. 1868 steht. — 8. eine Weise, die in drei stark abweichenden, aber zweifellos zusammengehörigen Varianten aus dem handschr. Schweinfurter Ch.-B. von A. Englert 1723, aus Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 575 (3te Mel.) und aus dem Brüder-Ch.-B. 1784. Art 19c. S. 15 (1820. S. 20. 21) bekannt ist. 1784 lautet sie:



— 9. die Melodie aus dem handschr. Erfurter Ch.-B. von Joh. Christian Kittel 1790, die bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 236b. S. 202 heißt:



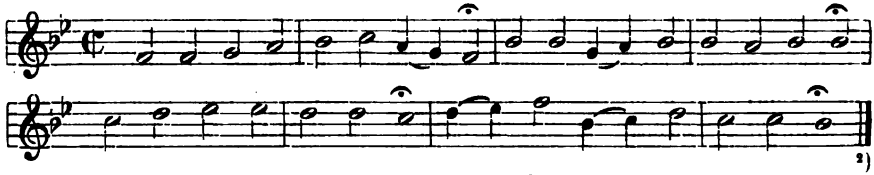
Sie steht auch in Fischers Ch.-B. 1821, bei Gebhardi, Ch.-B. 1825. 1879. Nr. 279. S. 157; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 203. S. 151; A. W. Bach, Ch.-B. für Brandenb. 1830. Nr. 124; Layriz, Kern III. Nr. 562. S. 113, und Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 207. S. 95 (mit der Überschrift „Jesu cle-

[1]) Sie ist auch bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 357 mitgeteilt.

[2]) Die älteste Aufzeichnung von Englert 1723 vgl. man bei Zahn, Melodien I. Nr. 1355. S. 356.

Digitized by Google

mens, pie Deus").[1] — **10.** eine Weise aus Hillers Ch.-B. 1793. Nr. 42. S. 17, die aber nicht unter denjenigen Melodien genannt ist, die Hiller in der Vorrede. S. XIII seines Buches als von ihm erfunden bezeichnet. Sie lautet bei Hiller:



[2])

und ist aufgenommen bei Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 38. S. 12 (mit der Bemerkung: „wird in der Oberlausitz gesungen"); Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 229. S. 170; Hentschel, Ch.-B. Nr. 165. S. 98; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 418. S. 192; Hering, Ch.-B. 1858; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 181. S. 162 u. a.[3]) —

Sollt ich meinem Gott nicht singen, Choral. Paul Gerhardts „Hertzfreudiges Danklied vor die unendliche Liebe Gottes" (wie es Gabriel Wimmer 1723 mit Recht genannt hat) war bei seinem ersten Erscheinen in der Praxis piet. mel. Frankfurt 1656. Nr. 230. S. 469—472 auf die Melodie „Lasset uns den Herren preisen" (vgl. den Art. Bd. II. S. 13. 14) verwiesen. Wohl mag damit zunächst die Weise gemeint gewesen sein, welche Johann Crüger zu Rists Liede in der Praxis (1648). Nr. 132 veröffentlicht hatte, ob man sie nun als von ihm frei erfunden, oder nur nach Schops Melodie bearbeitet ansehen will. Aber nicht sie, sondern die Schopsche Weise ist die eigentlich kirchliche Melodie unsres Liedes geworden und vielfach so vollständig auf dasselbe übergegangen, daß sie nur noch

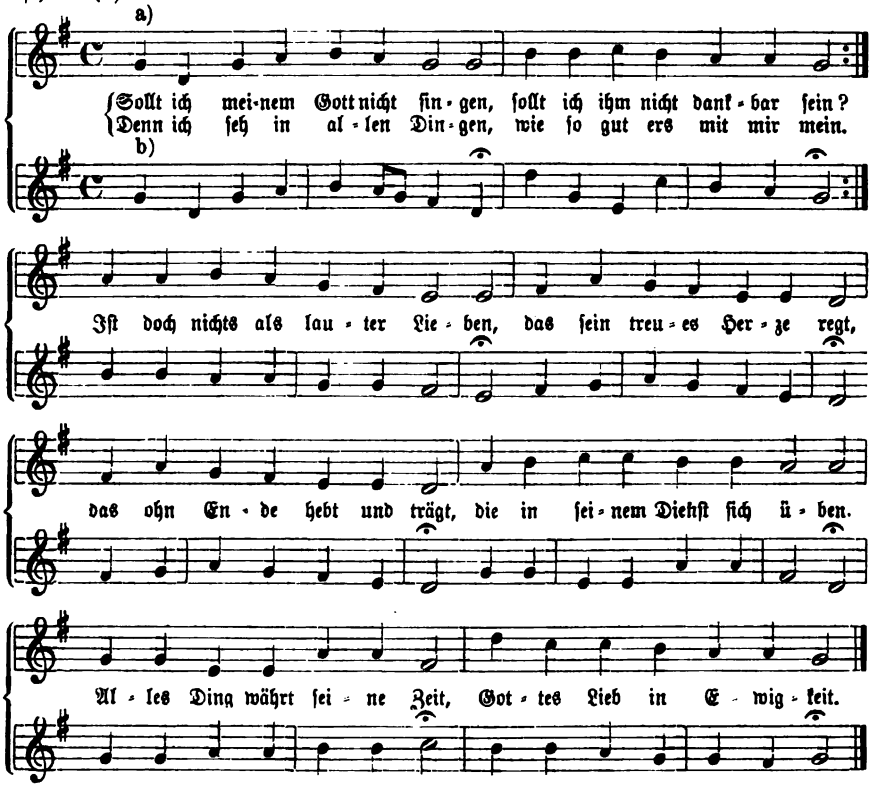
[1]) In einer Variante — „verbessert von S"(chicht) — die Karow, 460 Choralmelodien 1848 recipiert hat, auch bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 710. S. 320 als „Gott, was muß ich nicht erfahren."

[2]) Vielleicht hat diese Mel. Beziehungen zu der von Briegel (Nr. 6 oben) und stellt nur eine Umbildung („Verbesserung" nach Hillers Meinung) derselben in Dur dar. — Hiller bringt unter Nr. 43. S. 18 seines Buchs eine von ihm komponierte Melodie, die aber keinen Eingang erlangt hat. Zahn, a. a. O. I. Nr. 1369a. S. 359 hat sie samt dem Tonsatz abgedruckt, man sieht nicht recht ein, wozu?

[3]) Alle weiteren Melodien unsres Liedes haben sich nicht weiter verbreitet und noch weniger kirchliche Geltung erlangt. — Dagegen kommt noch die bei Ahasverus Fritzsch, Himmelslust ꝛc. 1679. S. 309 erschienene und durch Vopelius' G.-B. 1682. S. 971 („Incertus") bekannt gewordene Melodie zu „Allenthalben, wo ich gehe" in Betracht, nicht nur, weil sie neuerdings mehrfach — z. B. bei Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 154. S. 115 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 405. S. 586 — auf unser Lied übertragen worden ist, sondern auch, weil mehrere Weisen, die in älteren Quellen als eigene desselben erscheinen, offenbar aus ihr gebildet worden sind. So die Mel. der St. Gallischen Seelenmusik 1719. S. 453, dann die weitere in dem Basler Gesangbüchlein 1729. Nr. 17, die auch bei Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 436. S. 572 sich findet, und endlich die Weise, welche König, Harm. Liederschatz 1738. S. 365 als „Siebendte" Melodie unsres Liedes hat.

Digitized by Google

unter seinem Namen bekannt ist. Ihr gegenüber vermochten von mehr als zwanzig eigenen Melodien, welche unser Lied in der Folge erhalten hat, nur einzelne in beschränkteren Kreisen kirchliche Geltung zu erlangen.[1]) Wir führen von diesen Melodien nur diejenigen an, welche in den Kirchengebrauch gekommen und bis zur Gegenwart in demselben geblieben sind. — 1. In den „Geistlichen Liedern". Bernburg 1720. Nr. 224 hat Zahn zuerst die folgende Weise gefunden (a), die dann bei Nicolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 77. S. 53 in veränderter Gestalt wieder erscheint (b):



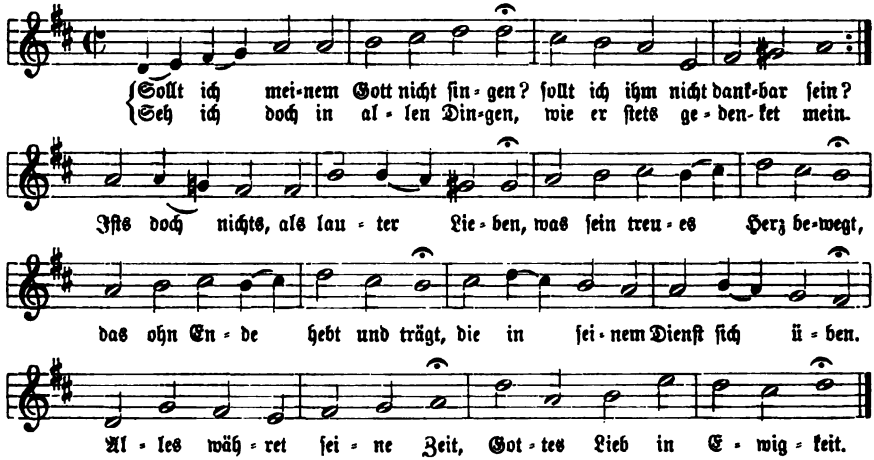
Sie ist in der älteren (Bernburger) Fassung erhalten bei Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 256b. S. 117; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 397. S. 182. 183,[2]) und Volckmar, Ch.-B. 1863, in der Form Nicolais aber steht sie bei Klein, Ch.-B.

[1]) Die sämtlichen eigenen Melodien des Gerhardtschen Liedes findet man jetzt zusammengestellt und mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7901—7924. S. 601—609.

[2]) Im Register S. 554 schreibt Kocher der Melodie bei „Aus Hohenloh"; Zahn, a. a. O. IV. S. 603, der diese Bemerkung Volckmar anrechnet, meint, „dies sehe aus, wie eine unbegründete Vermutung." Aber Kocher hat die Melodie jedenfalls aus dem Hohenlohischen erhalten, wo sie also früher auch gesungen worden ist.

Digitized by Google

1785. Nr. 257. S. 126 (als „Lasset uns den Herren preisen"); Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 928. S. 408; Karow, Ch.-B. 1848, und im Elberf. Luth. G.-B. 1857. Nr. 442. S. 407 (zum Liede „Unter jenen großen Gütern"). — 2. Mehr Verbreitung erlangte schon die Melodie, welche in dem Ch.-B. zum Kurpfälz. G.-B. von Johann Heinrich Böhner. Heidelberg 1785. Nr. 4 zuerst erschien, und die vielleicht von Böhner erfunden wurde. Sie lautet im Original:

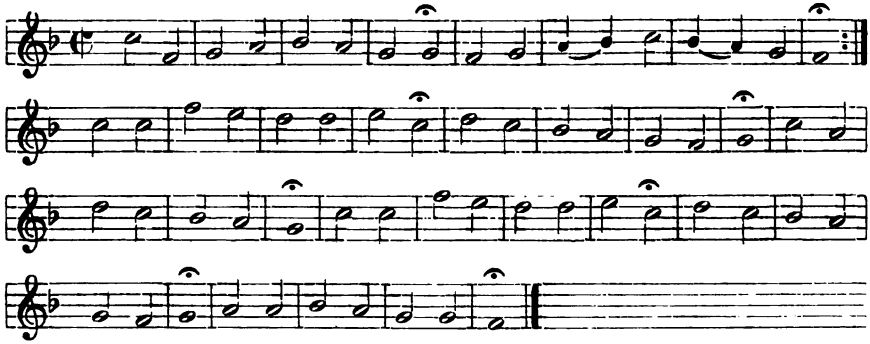


und ist in dieser Zeichnung, nur unter Abstreifung der Durchgangsnoten, die kirchliche Weise unsres Liedes in Baden, der Pfalz und Hessen-Darmstadt geworden; sie steht bei Rinck, Ch.-B. Darmst. 1814 und bei Thurn, Ch.-B. 1850; dann im Badischen Mel.-Buch 1836. Nr. 57. S. 32. 33 und 1882 (Vierst. Ch.-B. von Helbing-Barner-Hänlein 1884. Nr. 84. S. 104), auch bei Kocher, Stimmen 1838. Nr. 419. S. 470. 471. Für die Pfalz brachte sie zuerst das Zweibrückener G.-B. 1804. Nr. 18 in einer Umbildung, die sich dort erhielt und noch im Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 402. S. 325. 326 wiederholt ist. In einer andern Umbildung, und auf das Lied „Gut und heilig ist dein Wille" übertragen, steht diese Weise in der Schweiz in kirchlichem Gebrauch: Zürcher G.-B. 1787. Nr. 170. S. 224 bis 225 (Ch.-B. dazu 1788. S. 74); St. Galler G.-B. 1797. Nr. 113. S. 196—197 (zum Osterliede „Auferstanden, auferstanden"); Zürcher G.-B. 1853. Nr. 204. S. 290—291; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 94. S. 159. 160 (Ch.-B. dazu 1873. S. 69).[1]) — 3. Bei weitem am bekanntesten und in Mittel- und Norddeutschland nach der Schopschen in zweiter Linie Kirchenweise unsres

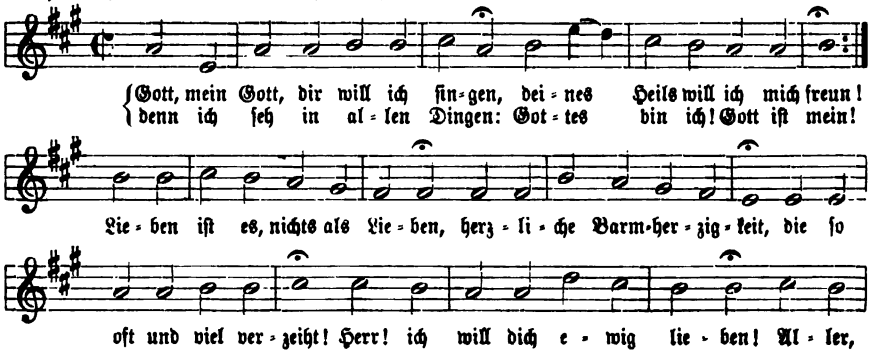
[1]) Szadrowsky, der Bearbeiter dieses Choralbuchs meint übrigens S. XIX irrtümlich: „Melodie ursprünglich von Johannes Schop und 1641 erschienen zu „Lasset uns den Herren preisen", aber in Moll stehend. Nach dieser Form wurde unser Choral nach Dur übertragen (von Egli?) und bedeutend überarbeitet."

Digitized by Google

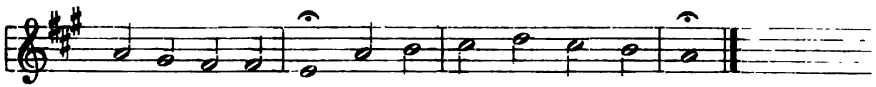
Liedes iſt die Melodie, welche der „Kantor und Schullehrer bey dem Königl. Waiſenhauſe zu Potsdam, G. G. Boltze 1788“ erfunden hat. Sie erſchien in Kühnaus Ch.-B. II. 1790. Nr. 206. S. 230. 231 in der folgenden Geſtalt gedruckt:



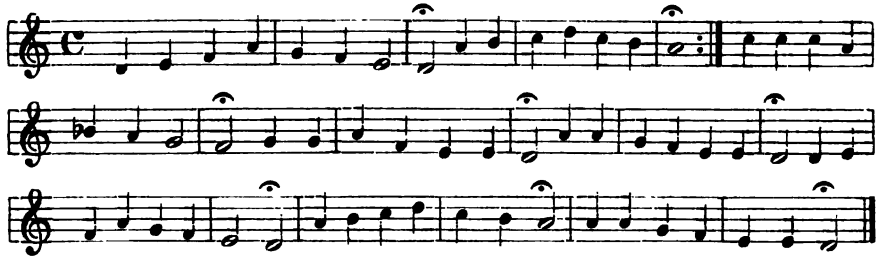
Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Kittel, Ch.-B. für Schleswig-Holſt. 1803. Nr. 126. S. 167; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 174b. S. 151; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 105. S. 53; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 641. S. 294. 295; Fiſcher, Ch.-B. 1821; A. W. Bach, Ch.-B. zum Berl. G.-B. 1830; Töpfer, Ch.-B. 1845; Gebhardi, Taſchen-Ch.-B. 1879. Nr. 280. S. 158; Ch.-B. für die Prov. Sachſen 1886. Anh. Nr. 13. S. 105. 106; Stolze, Ch.-B. für Hannover 1834. Nr. 206. S. 153; Sauerbrey, Ch.-B. 1838; Molck, Vierſt. Mel.-Buch 1857; Hille, Ch.-B. für Hannover 1876; Hamburgiſches Mel.-Buch 1843. Nr. 152. S. 57; Flügel, Mel.-Buch zum Bollhagenſchen G.-B. 1863; Anding, Ch.-B. 1868; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 247. S. 218 u. ſ. w. — 4. Eine eigene Melodie für das Lied beſitzt und verwendet die Württembergiſche Landeskirche. Sie wurde von dem Präceptor und Muſikdirektor Albrecht Peter Bertſch in Eßlingen „ums Jahr 1800 (ſpäteſtens 1807) komponiert“, und erſchien erſtmals gedruckt in den „Vierſtimmigen Geſängen der evang. Kirche.“ Stuttgart 1825. Nr. 136. S. 250. 251 zu einer rationaliſtiſchen Umarbeitung des Gerhardtſchen Liedes. In dieſem erſten Druck lautet ſie:



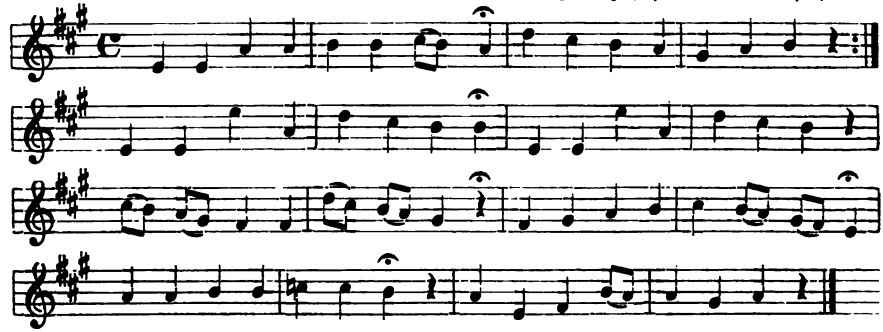
Digitized by Google



und kam zunächſt in die Württ. Ch.-BB. 1828. Nr. 136. S. 56; 1844. 1862. 1876. Nr. 198. S. 191, ſowie in die Sammlungen von Kocher: Stimmen 1838. Nr. 154. S. 191. 192; Zionsharfe 1855. I. Nr. 398. S. 183; dann aber auch in die Schweizeriſchen Geſangbücher: Schafffh. G.-B. 1841. Nr. 298. S. 526–529; Aarg. G.-B. 1844. Nr. 43. S. 82—85; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 82. S. 126, 127; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 22. S. 43. 44; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 3. S. 4. 5. — 5. Auch die Lübeckiſche Kirche ſingt unſer Lied nach einer ihr eigenen Weiſe, deren älteſte Quelle ein handſchriftliches Lübeckiſches Choralbuch von Kuntz 1748. Nr. 134 iſt (nach Zahn). Dieſe Melodie in ihrer jetzigen Geſtalt heißt:



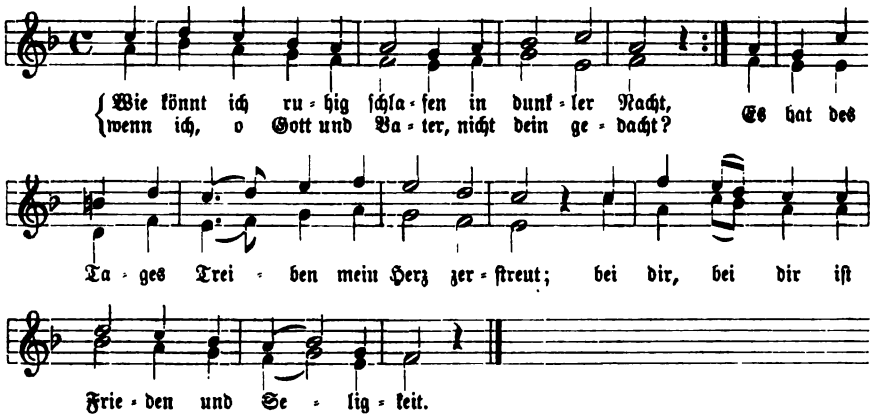
und ſteht in den Lübeckiſchen Choralbüchern von M. A. Bauck 1821. 1826. Nr. 70 und von Herm. Zimmerthal 1859 und 1870. — 6. Bei der letzten Melodie von L. Fr. Weizel, handſchr. Ch.-B. 1810. Nr. 25, endlich, die hier noch anzuführen iſt, weil ſie dem neuen Darmſtädtiſchen Ch.-B. 1887 zufolge, dort kirchliche Geltung hat, ſcheint es nicht abſolut feſtzuſtehen, ob ſie unſrem Liede, oder aber „Laſſet uns den Herren preiſen" als eigene zugehört.[1]) Sie heißt:



[1]) Zahn, a. a. O. IV. Nr. 7889. S. 597 bringt ſie als eigene Weiſe von „Laſſet uns den Herren preiſen", und dann Nr. 7918. S. 607 nochmals als eben ſolche zu unſrem Liede, ohne irgend welche erklärende Bemerkung.

Digitized by Google

So nimm denn meine Hände, Choral. Aus pietistischen Liedersammlungen (den „Missions- und Reiseharfen" u. dgl.) ist dieses Lied von Julie Hausmann mit einer Melodie von Friedrich Silcher neustens auch in mehrere kirchliche Gesang- und Choralbücher übergegangen und figuriert da in der Rubrik der sogenannten „Geistlichen Volkslieder", die, wie das Konsistorium zu Kassel meint, „bei freien Versammlungen und Missionsfesten, in Bibelstunden und Vereinen, ja auch nach Umständen bei den Nebengottesdiensten innerhalb der Kirche gesungen werden können."[1]) Die Melodie des vorliegenden Liedes stammt aus „Zwölf Kinderlieder" von Friedr. Silcher. Heft III. Tübingen 1842. Laupp. Nr. 4. S. 7; sie steht hier zweistimmig zum Abendlied „Wie könnt ich ruhig schlafen" von Agnes Franz in dieser Form:



Mit genau demselben Tongang auf das oben genannte Lied übertragen findet sich diese Melodie im Choral-Mel.-Buch für die Prov. Sachsen 1884 (auch bei Zimmer, Mel.-Buch 1887. II. Nr. 234. S. 53) und in den zugehörigen Choralbüchern von Schäffer 1886. Anh. Nr. 14. S. 129, Steinhäuser (1888). Anh. A. Nr. 14. S. 86 u. a.; dann im neuen Hannovrischen Ch.-B. von Hille. 1886;[2]) im G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887. Nr. 598. S. 558, und im Ch.-B. für Kassel 1890. Anh. Nr. 30. S. 156. 157.

Sonreck, Friedrich Wilhelm, ein namhafter Orgelbauer zu Köln, ist 1822 in dem Städtchen Neviges im Regierungsbezirk Düsseldorf geboren. Er erlernte den Orgelbau in der Werkstätte des Orgelbauers A. Weity in Düsseldorf und arbeitete

[1]) Vgl. das Vorwort zum neuen Ch.-B. für Kassel 1890. S. XI — unterzeichnet „Das Königliche Konsistorium. Dr. von Weyrauch."

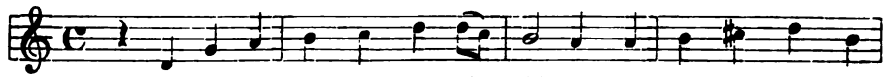
[2]) Hille, Ch.-B. Nr. 207 giebt noch eine zweite von ihm selbst komponierte Weise, die aber der Silcherschen gegenüber kaum aufkommen wird. Vgl. Zahn, Melodien III. Nr. 5235. S. 341.

Digitized by Google

dann als Gehülfe zu Münster und Amsterdam, zuletzt aber bei Fr. Maaß in Köln, für den er 1847 seine erste Orgel zu Gelsenkirchen in Westfalen baute und dessen Geschäft er 1850 übernahm. Seitdem hat Sonreck etwa 150 neue Werke gebaut (die Orgel zu Kempen 1876 war als das 125ste bezeichnet), die in ihrer Anlage ein Anlehnen an französische Weise und eine größere Berücksichtigung der Bedürfnisse des katholischen als des protestantischen Gottesdienstes zeigen. Obwohl es Sonreck nicht vergönnt war, sich während seiner Ausbildungszeit in die fortschrittliche Bewegung im Orgelbau mitten hinein gestellt zu sehen, hat er später durch eingehende theoretische Studien, unterstützt durch eine gute Beobachtungsgabe und beharrlichen Fleiß, sich doch zu tüchtiger Meisterschaft emporgearbeitet und zur Lösung schwieriger Fragen der Akustik und Physik des Orgelbaus wertvolle Beiträge zu liefern vermocht.[1]) Von Sonrecks Erfindungen und Neueinrichtungen in der Orgel seien angeführt: eine pneumatische Kanzellenlade (Kolbenlade), eine Register-Klaviatur, eine mechanische Ausgleichungskoppel, eine pneumatische Schleife und ein Kanzellenhebel.[2]) Die bedeutenderen der von ihm gebauten Orgelwerke sind:

1. Die Orgel der ev. Kirche zu Köln. 1851. 30 kl. Stn. 3 Man. Ped. — 2. Die Orgel der Pfarrkirche zu Warstein. 1857. 32 kl. Stn. 3 Man. — 3. Die Orgel zu St. Ursula in Köln. 1860. 31 kl. Stn. 3 Man. — 4. Die Orgel der Münsterkirche zu M.-Gladbach. 1865. 36 kl. Stn. 3 Man. — 5. Die Orgel der Pfarrkirche zu Mechernich. 1868. 30 kl. Stn. 2 Man. — 6. Die Orgel zu St. Cunibert in Köln. 1869. 30 kl. Stn. 2 Man. — 7. Die Orgel der Stephanskirche zu Crefeld. 1869. 36 kl. Stn. 2 Man. — 8. Die Orgel der kath. Kirche zu Geldern. 1870. 40 kl. Stn. 3 Man. — 9. Die Orgel der Klosterkirche zu Hardenberg 1872. 31 kl. Stn. 2 Man. — 10. Die Orgel zu St. Marien im Kapitol zu Köln. 1873. 41 kl. Stn. 3 Man. — 11. Die Orgel der Pfarrkirche zu Stadtberge. 1858. 27 kl. Stn. 2 Man. — 12. Die Orgel der Pfarrkirche zu Kempen. 1875. 34 kl. Stn. 2 Man. und Pedal.

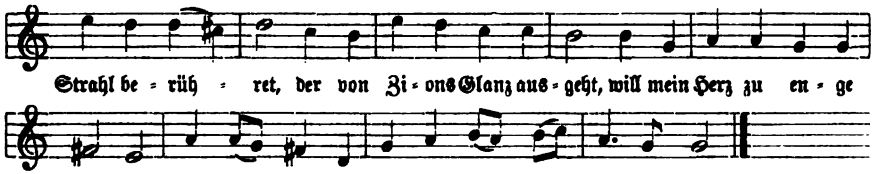
So oft ein Blick mich aufwärts führet, Choral. Das Lied Gottfried Arnolds hat im Darmst. G.-B. 1698 (1700 und 1705). S. 507 die folgende eigene Melodie erhalten:



[1]) Vgl. Prof. Bischofs Bericht in der Köln. Ztg. 1861. — Abhandlungen von Sonreck sind: „Über die akustische Wirkung der gemischten Chorstimmen in der Orgel." Rhein. Musikztg. 1854, und „Über die Pneumatik der Regulatoren." Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. 1876. S. 29—36. Seine Mensur der Zungenstimmen teilt Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 375. 376 mit.

[2]) Vgl. Orgelbauztg. 1880. S. 110. Allihn, Atlas. Taf. XLII. Fig. 1. Wangemann Gesch. der Orgel. 1881. S. 427—430. Allihn, a. a. O. S. 653. 654. Zimmer, Die Kirchenorgel (Hand-Bibl. der prakt. Theologie. Bd. VI. Abt. d) 1891. S. 162. 163.

Digitized by Google



Sie wurde ohne wesentliche Änderungen aufgenommen von Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 385. S. 553. 554 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 824. S. 547), im Wernigerod. G.-B. 1738—1766. Nr. 559. S. 562, bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 402, und mit Rücksicht auf Porsts G.-B. (1711. Nr. 703. S. 613. 1855. Nr. 761) auch noch von Kühnau, Ch.-B. seit 1817. Nr. 282. S. 85, und Ritter, Ch.B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 375. S. 133 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 363. S. 175. Außerdem steht die Weise noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 706. S. 321 (aber S. 556 „Michael Prätorius" zugeschrieben!) und Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1164. S. 892.[1])

Sophie Elisabeth, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg, ist hier als Komponistin einer größeren Anzahl von Arienmelodien zu den geistlichen Liedern Joachims v. Glasenapp und ihres Stiefsohnes, des Herzogs Anton Ulrich, anzuführen.[2]) Sie war am 20. August 1613 als die Tochter des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg geboren. Am 13. Juli 1635 wurde sie die dritte Ge-

[1]) Zwei Umbildungen unsrer Melodie in Joh. Dan. Müllers Hessen-Hanauischem Ch.-B. 1754. Nr. 371 und in Karows Ch.-B. 1848 haben keine Beachtung gefunden. — Auch zwei weitere Melodien für das Lied aus Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 320 und von Balth. Reimann in dessen Ch.-B. 1747. Nr. 201 sind über diese Quellen nicht hinausgekommen. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 4007—4009. S. 572. 573.

[2]) Absolut sicher ist ihre Autorschaft jedoch nur bezüglich der Melodien zu den Liedern des zuerst genannten Verfassers; hier wird auf dem Titel bezeugt, sie seien von der „Durchläuchtigen Befreyenden", und dies war ihr Name in der Fruchtbringenden Gesellschaft. Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 321. In Bezug auf die Weisen zu Anton Ulrichs Liedern dagegen wird nur gesagt, daß sie „von einer gleichfalls Hoch-Fürstlichen Frauen-Person hiezu ersonnen worden." Erdmann Neumeister vermutete unter dieser die Gemahlin Anton Ulrichs, was seit 1656 die Prinzessin Elisabeth Juliane von Holstein-Norburg war. Wetzel, Hymnop. I. S. 66 sodann machte, gestützt auf Peter Dahlmanns Schauplatz der masquierten und demasquierten Gelehrten. S. 592, die bestimmte Angabe, die Melodien seien von der Mutter des Dichters, Dorothea, geb. Fürstin von Anhalt, und Walther, Musik. Lex. 1732. S. 213. 214 und Gerber, Altes Lex. I. S. 925 folgten ihm. Allein die Richtigkeit dieser Angabe erscheint deshalb unmöglich, weil diese Fürstin schon 1634, ein Jahr nach der Geburt ihres Sohnes, starb. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 484. Jetzt werden auch diese Melodien allgemein der Herzogin Sophie Elisabeth zugeschrieben, weil von ihr allein „bekannt ist, daß sie die Musik geliebt und geübt hat." Vgl. Spehr in der Allg. deutschen Biogr. I. S. 662; Goedeke, a. a. O. III. S. 249; Zahn, Die Melodien ꝛc. an verschiedenen Stellen u. a.

Digitized by Google

mahlin August des Jüngeren, Herzogs zu Braunschweig-Lüneburg (geb. 1579, † 1666) und damit die Stiefmutter des Herzogs Anton Ulrich. Ihrem Gemahl, den seine Zeitgenossen ein Wunder unter den gleichzeitigen Fürsten, „unter den frommen Fürsten den gelehrtesten und unter den gelehrtesten den frömmsten" nannten, eiferte sie nach „in der Liebe zu Kunst und Wissenschaft, war erfahren in vielen Sprachen und als Komponistin von Kirchenmusiken, wie als Verfasserin verschiedener „Sing- und Freudenspiele" z. B. der „Minervä Banquett", „Ballet der Zeit" u. s. w. nicht unbekannt.[1]) Auf ihrem Witwensitze zu Lüchow starb sie am 12. Juli 1676. — Ihre Melodien mit bezifferten Baß, 172 an der Zahl (109 + 63)[2]) waren für die Privaterbauung — zunächst ihrer Dichter, wie daraus hervorgeht, daß manche im Baßschlüssel notiert sind —, ohne jegliche Rücksichtnahme auf etwaige kirchliche Verwendung geschrieben. Sie zeigen die freie Arioso form, wie wir sie aus Heinrich Schütz' Werken kennen, der augenscheinlich das Vorbild der Herzogin war. Mehr nur recitierend der Wortunterlage nachgehend, als schon zur gefestigteren Liedform durchgedrungen, erscheinen uns manche derselben nach Rhythmus und Tongang wunderlich und weiblich-capriciös gestaltet und auch die beigegebenen bezifferten Bässe verraten öfters die Hand der fürstlichen Dilettantin. So waren diese Melodien kaum geeignet, in den kirchlichen Gemeindegesang überzugehen; wohl nahmen sie einzelne Gesangbücher, wie das Nürnb. G.-B. 1677 (hier kommen manche Weisen der damaligen Nürnberger Sänger mit denen der Herzogin im Stil vollkommen überein) und das Meining. G.-B. 1693, mit den trefflichen Liedern Anton Ulrichs herüber und noch König, Harm. Liederschatz 1738 brachte verschiedene derselben choralmäßig zugestutzt: aber bleibende Aufnahme in den Kirchengebrauch hat keine derselben gefunden. — Die beiden Werke, denen die Melodien der Herzogin zugehören sind:

1. Vinetum Evangelicum, Evangelischer Weinberg. Gott zu Ehren, und der Music Liebhabern zu Wolgefallen, Von der Durchläuchtigen Befreyenden Mit schönen anmuhtigen Symphonien kunstreich ausgezieret . . . Joachim à Glasenapp, Eques Pomer. Von neuem übersehen und gebessert, und also zum andern mal gedruckt, In der Fürstlichen Residenz und Haupt-Vestung Wolfen-Büttel, Bey Johann und Heinrich, den Sternen. Im Jahr, 1651. 8°. 16 Bl. 398 S. 2 Bl. — 2. Christ Fürstliches Davids-Harpfen-Spiel: zum Spiegel und Fürbild Himmel-flammender Andacht, mit ihren Arien oder Singweisen hervorgegeben. Nürnberg, gedruckt bey Chri-

[1]) Ihr widmete Joh. Schop 1644 den ersten Teil seiner „Teutschen Conzerten", und Heinrich Schütz stand mit ihr in lebhaftem Briefwechsel. Vgl. Chrysander, Jahrb. für Musik-Wissensch. I. 1863. S. 159—171.

[2]) Die Anzahl der Weisen in Anton Ulrichs „Christ Fürstlichem Davids-Harpfen-Spiel" wird verschieden angegeben. v. Winterfeld, a. a. O. zählt deren „63", Koch, a. a. O. „60" und Spehr, a. a. O. I. S. 490 „61". Es sind in der Ausg. von 1667 60, in der von 1670 aber 63. Vgl. auch Bode, Quellennachweis 1881. S. 38. Von diesen Melodien findet man bei Zahn, Melodien, Bd. I—IV bis jetzt 40 neu gedruckt.

Digitized by Google

stoph Gerhard. MDCLXVII. 8°. 16 Bl. 265 S. und Reg. — Weitere Ausgabe: Wolffenbüttel, Bey Paul Weiß. Anno 1670. 8°. 13 Bl. 286 S. und Reg.

Sordun, eine veraltete Zungenstimme der Orgel, die wohl ursprünglich als Herübernahme des gleichnamigen Holzblasinstruments gemeint war.[1]) Als Orgelstimme gehörte der Sordun zu den „gedäcten Schnarrwerken, war 16 Fuß-Ton und konnte auch nicht wohl höher, wenn er seine rechte Art behalten sollte, intonieret werden.[2]) Er wurde im Manual disponiert, „vornemblich aber war er zierlich im Pedal zu vielen Änderungen zu gebrauchen.“[3]) Die Bauweise der Stimme war eigentümlich und verlangte deshalb „einen guten Meister“, wie schon Prätorius sagt. Die Zungen waren lang und dünn, wie die des Dulcian, und aufschlagend; die Kelle mündete in eine Metallröhre, die fast so lang war, als der über sie gestülpte hölzerne Schallbecher. Dieser hatte auf C eine Länge von nur 2′ und dagegen die „Weite als ein Nachthorn Corpus von 4 Fuß-Ton“; oben war er ganz gedeckt und hatte dagegen unten Schallöcher.[4]) Eben die schwierige Bauart, bei der namentlich die innere Röhre genau „nach gewissen proportionibus“ getroffen werden mußte, war wohl der Grund, daß der Sordun gänzlich fallen gelassen wurde. Schon 1705 bemerkt Werckmeister, daß „man anjetzo fast in keinem neuen Orgel-Werck eine solche Rohrstimme mehr finde.“[5]) Als Pedalstimme hieß der Sordun auch Sordunbaß; außerdem hatte man noch ein Sordunenregal, das nach Adlungs Meinung, „weil Sordunen still und tief sind, auch groß und stille gewesen sein mag.“[6])

Sörensen, Dr. med. Johann, war am 18. Mai 1767 zu Glückstadt in Holstein geboren und erhielt schon in seiner Jugend gelegentlich Musikunterricht.

[1]) Über dieses Instrument vgl. man Prätorius, Synt. mus. II. S. 39. In der Sciagr. Tab. XII. Fig. 8 ist auch „ein ganz Stimmwerk von Sordunen“ (fünf Stück) abgebildet. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 793. Den Namen leiten Walther, Musik. Lex. 1732. S. 572 und Adlung, Mus. mech. org. I. S. 145 von „surdus, taub, stille ab, weil es still und lieblich anzuhören ist.“

[2]) Später hatte man nach Niedt, Handleitung 1722. II. S. 114 auch einen Sordun 8′, aber „auf Regalenart“. Vgl. auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 145, der aus der Orgel zu St. Maximi in Merseburg ein „Sordin 8′“ anführt.

[3]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 146. In der Sciagr. Tab. XXXVIII. Fig. 11 auch die Abbildung von „Sordun 16′.“

[4]) Vgl. Reiter, „Die alten Schnarrwerke“ bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 548. 549.

[5]) Vgl. Werckmeister, Org. Gruning. rediv. 1705. § 45, wo von Sordun 16′ im Rückpositiv der Grüninger Orgel gerühmt wird: „hat einen sehr lieblichen Resonantz . . . und in dieser Mensur hat der alte Meister Beck (in Halberstadt) ein gut Meister-Stück erwiesen.“

[6]) Prätorius, a. a. O. II. S. 139 führt aus der Leipziger Nikolaiorgel, die 1597—1598 gebaut worden war, an: „in der Brust Grob Sordunen Regal 16′.“ Nach der Reparatur von 1692 war diese Stimme nicht mehr vorhanden. Vgl. Spitta, Bach II. S. 116. 117.

Digitized by Google

Doch war er zum Mediziner bestimmt und machte die bezüglichen Studien bis 1790 an der Kopenhagener Universität. Zugleich aber benützte er hier den Musikunterricht des Kapellmeisters Joh. Abraham Peter Schulz (1787—1794 in Kopenhagen), der ihn so förderte, daß er bereits mehrere Sammlungen dänischer und deutscher Lieder, mit Klavierbegleitung und in dem volksmäßigen Stile seines Meisters geschrieben, herausgeben konnte. Um 1802 kam Sörensen als Arzt nach Ebersdorf bei Lobenstein im Vogtlande, wo er bis an seinen Tod 1824 wirkte. Seine Mußezeit widmete er der Komposition und gab außer weiteren Liederheften in der Zeit von 1802—1819 heraus:

Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder für eine oder mehrere Singstimmen (mit und ohne Pf.). Leipzig, Kummer. 4 Hfte. — Neue Sammlung geistlicher Gesänge ꝛc. Ebendas. 7 Hfte. Einige Stücke aus diesen Heften haben sich in Sammlungen kirchlicher Chorgesänge bis zur Gegenwart erhalten.

Sorge, Georg Andreas, namhafter Organist und einer der fleißigsten Musiktheoretiker des vorigen Jahrhunderts, war am 30. März 1703[1]) zu Mellenbach im Schwarzburgischen Amte Königssee in Thüringen geboren. Von dem Kantor und Organisten Nik. Walther und dessen Substituten Kaspar Tischer in seinem Geburtsort erhielt er den ersten Unterricht im Singen, Klavier- und Orgelspielen. Als Tischer 1717 eine Organistenstelle in Franken antrat, folgte ihm Sorge dahin und erlangte unter seiner Leitung während zwei Jahren eine bedeutende Fertigkeit auf dem Klavier und der Orgel. 1719 kehrte er in die Heimat zurück, wo er nun noch von dem Pfarrsubstituten Winter Unterricht „in Theologie, Latinität, Oratorie, deutscher Dichtkunst und Rechenkunst" erhielt. So erwarb sich Sorge in günstigen Jugendverhältnissen, die er treulich benützt hat, eine tüchtige musikalische und eine vielseitige allgemeine Bildung. 1722 erhielt er, der neunzehnjährige Jüngling, den Ruf als Organist nach Lobenstein, dem er folgte, um nun hier in den mehr als bescheidenen Verhältnissen eines kleinen Landstädtchens als „Gräfl. Reuß-Plauenscher Hof- und Stadtorganist" 56 Jahre lang zu wirken. Er starb im eben angetretenen 75. Jahr seines Alters am 4. April 1778[2]) zu Lobenstein. — Von Sorges Kompositionen für Orgel und Klavier sind zwar ziemlich viele gedruckt worden, verhältnismäßig mehr, als von verschiedenen ihn weit überragenden Musikern unter seinen Zeitgenossen. Aber diese Werke — zu denen auch ein Jahrgang

[1]) Dies Geburtsdatum giebt Gerber, Altes Lex. II. S. 532 und ihm folgen Schilling VI. S. 430; Bernsdorf III. S. 598; Mendel-Reißmann IX. S. 314. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 66 bringt „29. März 1703", was Riemann, Lex. Ausg. 1887. S. 934 wiederholt.

[2]) So hat Gerber, a. a. O., dem Schilling, Bernsdorf, Fétis, Riemann u. a. seitdem gefolgt sind. Nur Forkel, Allg. Litteratur der Musik 1792. S. 356 bringt das abweichende Datum: „starb 1779 am 4. April."

Digitized by Google

Kirchenkantaten gehört, der aber Mſkr. geblieben iſt — haben ſich nicht von bleibendem Werte erwieſen. Sie kamen eben, bei aller Gewandtheit in der Technik, über einen gewiſſen mittleren Kreis muſikaliſchen Inhalts nicht hinaus;[1]) den Komponiſten hinderte der ſo viel rechnende, verſtandesmäßige Theoretiker, ihn hinderten auch die beengenden Verhältniſſe, in denen er lebte, zur vollen Künſtlerſchaft durchzudringen. — In ſeinen zahlreichen muſiktheoretiſchen Schriften hat ſich Sorge mit Vorliebe mit der „muſikaliſchen Rechen- und Meßkunſt", ſowie mit Harmonie- und Kompoſitionslehre beſchäftigt. Er verfügte auf dieſen Gebieten über bedeutende Kenntniſſe und zeigte eine aller Anerkennung werte Selbſtändigkeit der Ideen, die ſich freilich — und dies wieder infolge ſeiner vereinſamten und beengten Lebensſtellung — nicht ſelten zum Eigenſinn ſteigerte, der allein recht haben will, und ihn in faſt endloſe Streitigkeiten und Zänkereien mit Marpurg, Schröter u. a. verwickelte.[2]) Zur allgemeineren Einführung der gleichſchwebenden Temperatur hat Sorge weſentlich beigetragen. Von ſeinen Werken führen wir nach Gerber die folgenden an:

a) Kompoſitionen: 6 Sonaten fürs Klavier. Nürnb. 1738. — 24 Praeludia mit untermiſchten Doppelfugen aus allen 24 Tonarten.[3]) — Klavier-Uebung in 6 nach italiäniſchem Gusto geſetzten Sonatinen. 3 Teile. — Wohlgewürzte Klangſpeiſen in 6 Parthien. — Kleine Orgel-Sonaten. — 24 kurze Praeludia. — Neue Orgelſonaten. — 6 Sinfonien fürs Klavier. — Toccata per omnem Circulum 24 Modorum fürs Klavier. — An nicht gedruckten Werken macht Gerber außer einem Jahrgang Kirchenkantaten für 4 Sſtn. und 6 Inſtr. noch namhaft: einen Jahrg. Choralvorſpiele, Fugen, Fughetten, Arien, Praeambula und Tricinia für Orgel. — b) Schriften: Genealogia allegorica intervallorum. Hof 1741. 8°. — Geſpräch von der Prätorianiſchen, Printziſchen, Werkmeiſteriſchen, Neidhardtiſchen, Silbermanniſchen, und der neuen Telemanniſchen Temperatur. Lobenſt. 1748. 8°. 86 S. — Anweiſung zur Rationalrechnung ꝛc. vermittelſt welcher man die muſikaliſche Temperatur ausrechnen ꝛc. und auf Orgeln und allerhand andre Inſtrumente bringen kann ꝛc. Lobenſt. 1749. 8°. 308 S. — Vorgemach der

[1]) Nur „unter ſeinen einfach und anſpruchslos gehaltenen Fugen", ſagt Ritter, Zur Geſch. des Orgelſpiels I. S. 170, finden ſich nicht wenige, die man angehenden Fugenſpielern noch heute zur Übung empfehlen darf." Von ihnen ſind denn auch einige neu gedruckt bei Körner, Orgelvirtuos Nr. 137b. Nr. 158 (dieſe über B—A—C—H), und eine Fughette im „Neuen Orgel-Journal I. Nr. 19.

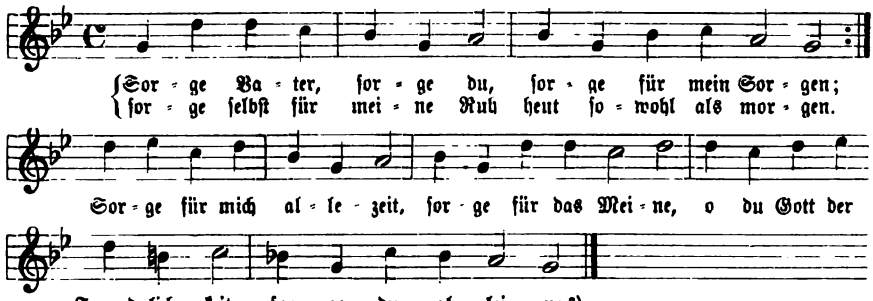
[2]) W. H. Riehl, Muſik. Charakterköpfe I. S. 51 ſagt von Sorge: „es giebt einen unter dieſen Männern" — nämlich unter den „Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert" — „deſſen Leben förmlich aus nichts als aus eitel Polemik zuſammengeſetzt war; der viele Bücher ſchrieb, aber alleſamt Streitſchriften." Doch iſt dies einer geiſtreichen Antitheſe zu lieb übertrieben.

[3]) Dies Werk iſt wohl gemeint, wenn Spitta, Bach II. S. 670. Anm. 144 ſagt: „Eine Art Nachahmung des wohltemperierten Klaviers lieferte Sorge mit ſeiner „Clavir Ubung, in ſich haltend das I. und II. halbe Dutzend Von 24 melodieuſen, vollſtimmigen und nach modernem Gustu durch den gantzen Circulum Modorum Musicorum geſetzten Praeludiis." Nürnb., Balthaſar Schmidt (um 1738).

Digitized by Google

musikalischen Komposition. 3 Teile. Lobenst. 1745—1747. 4°, zus. 432 S. mit vielen Tafeln.[1]) — Gründliche Untersuchung, ob die Schröterischen Klaviertemperaturen für gleichschwebend passieren können oder nicht. 1754. 8°. 38 S. — Zuverlässige Anweisung Claviere und Orgeln behörig zu temperieren und zu stimmen. 1758. 4°. — Compendium harmonicum. Lobenst. 1760. 4°. 121 S. 24 Taf. — Anleitung zur Fantasie. Lobenst. 1767. 4°. 80 S. 17 Taf. — Der in der Rechen- und Meßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister. Zum Nutzen des gemeinen Wesens, wie auch der Orgelmacher und Probisten ꝛc. beschrieben. Lobenst. 1773. 4°. 68 S. mit 5 Taf.[2])

Sorge, Vater, sorge du, Choral. Das ziemlich verbreitete Hausstandslied der Gräfin Ludämilie Elisabeth von Schwarzburg-Rudolstadt („Die Stimme der Freundin." 1687. Nr. 168) wird nach irgend einer der zahlreichen Melodien des Metrums „Christus, der uns selig macht" gesungen; doch steht in Hürxthals Ch.-B. für das Herzogtum Berg 1809 auch eine eigene Weise für dasselbe. Sie befindet sich zuvor schon in den „Christlichen Gesängen", Elberfeld 1805. Nr. 242 (auch in späteren Elberfelder und rheinischen geistlichen Liederbüchern) als „Alte Melodie". Diese Weise heißt:



[3])

So ruhest du, o meine Ruh, Choral. Salomo Franck hatte seinem lieblichen Lied „Auf das Begräbnis Jesu" in seiner „Geistlichen Poesie". Weimar 1685. S. 29 die Melodie „O Traurigkeit" zugewiesen, und sie ist auch die

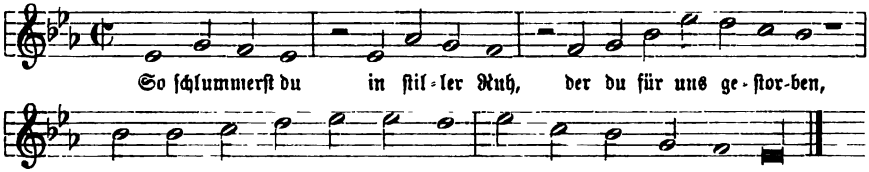
[1]) Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 736. 737: „Als Sorge in Lobenstein 1745—1747 das „Vorgemach der musikalischen Komposition" herausgegeben hatte, ließen sich Stimmen vernehmen, die seine Autorschaft anzweifelten: Telemann sollte es geschrieben und Sorge nur den Namen hergegeben haben. Bach bekümmerte sich um die Sache und neigte zu Sorges großem Leidwesen ebenfalls der Vermutung zu, daß jener mit fremdem Kalbe gepflügt habe."

[2]) Daß Sorge auch Monochorde „2 Schuhe lang mit einem Futteral zum Verkauf" machte, berichtet Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 249. Aus mehreren Stellen dieses Buchs geht hervor, daß Adlung, so wenig als Mattheson, dem Manne besonders grün war.

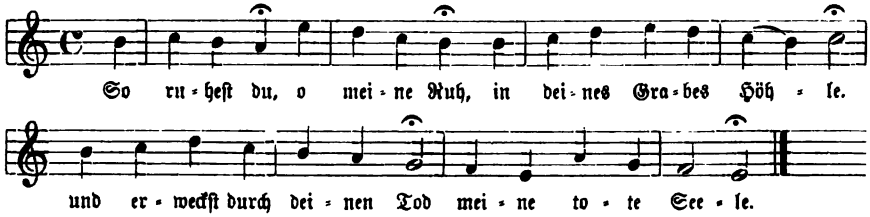
[3]) Eine arienmäßige, wenig besagende Melodie von Joh. Kaspar Bachofen hatte das Lied schon in dessen „Musikalischem Halleluja". Zürich 1727. S. 138 (Ausg. 1803. Nr. CXXIX. S. 302. 303) erhalten.

Digitized by Google

eigentlich kirchliche Weise desselben geblieben.[1]) Für die rationalistischen Gesangbücher war das Lied von Joh. Adolf Schlegel 1765 in „So schlummerst du in stiller Ruh", oder auch in „Zur Grabesruh entschliefest du" (so im Württ. G.-B. 1791. Nr. 152 und 1842. Nr. 162) umgearbeitet worden. Aus dieser Zeit ist auch eine erste eigene Melodie für das Lied vorhanden, deren Quelle das Zürcher G.-B. 1787. 1799. Nr. 86. S. 130 ist. Hier, sowie in dem zugehörigen Ch.-B. (Partitur). Zürich 1788. Nr. LXXXVI. S. 48 heißt sie:



Welchem der beiden musikalischen Bearbeiter des alten Zürcher Gesangbuchs die Melodie als Erfinder zugehört, ob Heinrich Egli, oder Professor Däniker, ist bis jetzt noch nicht entschieden.[2]) „Vermutlich" hat Egli sie gesungen. Sie steht noch im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 96. S. 148; Schaffhauser G.-B. 1841. 1867. Nr. 129. S. 278—281; Drei Kantone G.-B. 1868. Nr. 92. S. 156. 157, auch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 173. S. 77. — Eine zweite Weise, von Dr. Friedr. Kniewel (vgl. den Art.) 1841 erfunden, heißt bei Markull, Ch.-B. 1845. Nr. 122. S. 102:



Sie fand Aufnahme bei Kocher, a. a. O. I. Nr. 172. S. 76 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1167. S. 894.

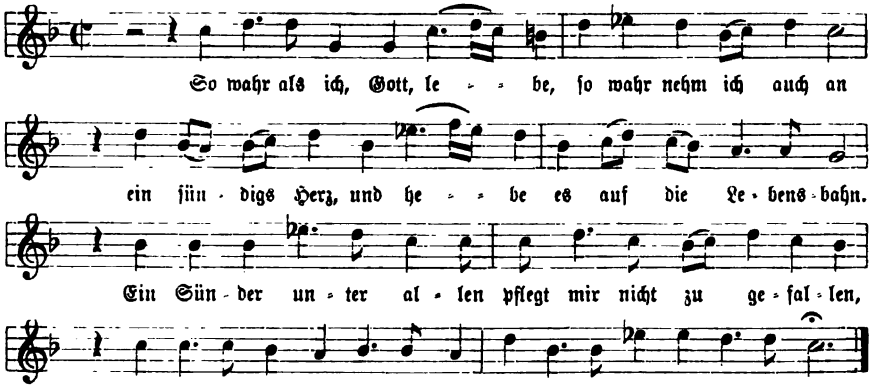
So wahr als ich, Gott, lebe, Choral. Über dieses Bußlied des Mag. G. Schirmer hat Andreas Hammerschmidt ein Kirchenstück geschrieben, das in seinen „Fest-, Buß- und Dankliedern". Zittau 1658. Nr. 28 gedruckt worden

[1]) Mit Recht sind darum neue Gesangbücher, wie z. B. das Evang. G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 85. S. 73 und das G.-B. für die evang.-reform. Kirche der deutschen Schweiz 1890. Nr. 125. S. 161. 162 wieder zu dieser Weise für unser Lied zurückgekehrt.

[2]) Dr. H. Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 104 hatte sie bestimmt Egli zugeschrieben. In seiner neusten Schrift: Das neue G.-B. für die ev.-ref. Kirche der deutschen Schweiz. 1891. S. 54 bemerkt derselbe Verfasser: es lasse sich nicht bestimmt sagen, welcher der beiden der Verfasser der neuen Melodien des Zürcher Gesangbuchs sei.

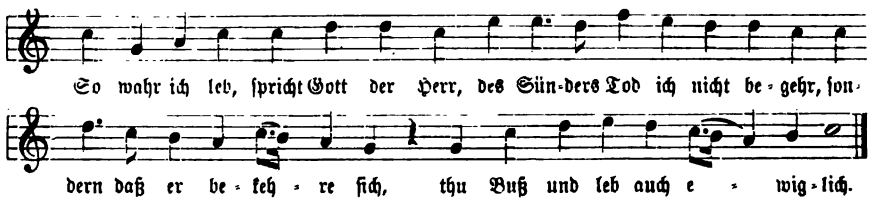
Digitized by Google

ist. — Im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 672. S. 724. 725 sodann erscheint das Lied mit folgender wertvollen eigenen Melodie:



die dort anonym gelassen ist, aber jedenfalls (wie namentlich auch aus dem beigegebenen bezifferten Baß hervorgeht) einem der besten Meister der damaligen trefflichen Nürnberger Musikerschule zugehört. Doch haben Lied und Weise keine weitere Verbreitung erlangt.

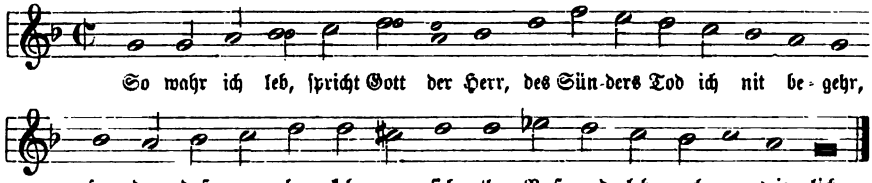
So wahr ich leb, spricht Gott der Herr, Choral. Das Lied Nikolaus Hermanns „vom ampt der Schlüssel, vnd krafft der heiligen Absolution, für die kinder im Jochimstal" war in „Die Sontags Euangelia ꝛc." Wittenberg 1560. Bl. Y 2 zugleich mit seiner ersten eigenen Melodie erschienen. Diese von Nik. Hermann selbst gesungene Weise:



blieb mit dem Liede bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts verbunden, so z. B. in Zinckeisens G.-B. 1584, in Eleri Cantica sacra 1588, Wolder Katechismusgesf. 1598, im Eislebener G.-B. 1598 und in Mich. Prätorius Mus. Sion. VII. 1609. Im 17. Jahrhundert trat sie gegen die nachstehende zweite Melodie zurück, um im 18. zu dem andern Liede Nik. Hermanns „Gott Vater, der du deine Sonn" von neuem aufgenommen zu werden; so bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 81. S. 46; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 320 („Andere Melodie"); Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1020. S. 443. v. Tucher, Schatz II. Nr. 95. S. 42. 43 und nach ihm Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 653. S. 300 haben ihr wieder den ursprünglichen Text untergelegt; bei v. Tucher findet man zugleich einen Ton-

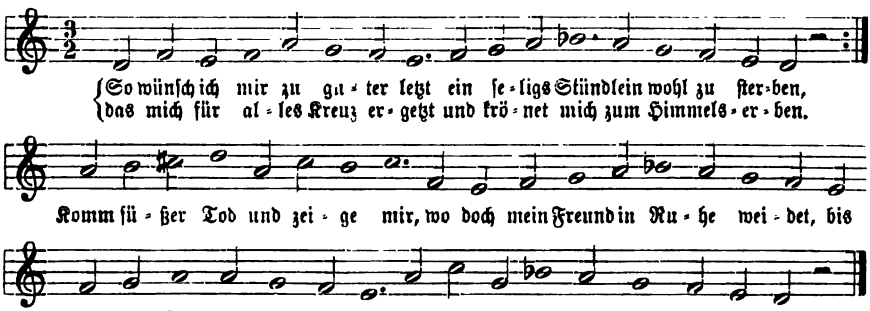
Digitized by Google

satz des Mich. Prätorius zu dieser Melodie. — Die zweite eigene Weise unsres Liedes stammt aus dem „Psalmen und Gesangbuch“ von Joh. Georg Schott. Frankfurt a. M. 1603. S. 472. Sie lautet:



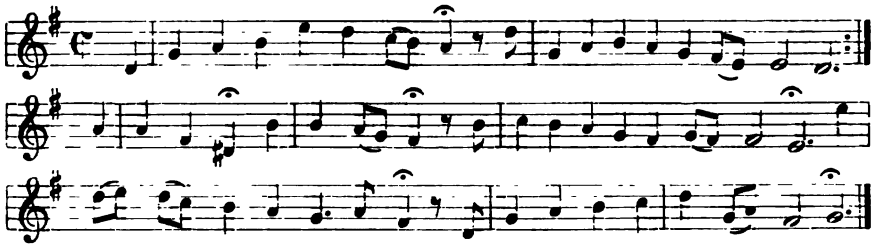
und war vom 17. Jahrhundert an die eigentliche Weise des Liedes; bei Vulpius, G.-B. 1609. S. 482, Mich. Prätorius, a. a. O. 1609, in der Frankf. Praxis 1662—1700 (1680. Nr. 420. S. 521 mit den in kleinen Noten angedeuteten Änderungen der ersten Zeile, die seither festgehalten wurden), im Darmst. Kantional 1687, bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 364. S. 157, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 167, und noch bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 96. S. 43 — zugleich mit dem Tonsatz von Melchior Vulpius — und Layriz, Kern II. Nr. 320. S. 107. — In den späteren Gesangbüchern ist jedoch unser Lied vielfach durch Johann Heermanns „So wahr ich lebe, spricht dein Gott“ (Metr. „Vater unser im Himmelreich“) aus der „Devoti Musica Cordis“. 1630. S. 1—3 verdrängt worden.

So wünsch ich mir zu guter letzt, Choral. Johann Rists Sterbelied erschien als Schlußnummer der ganzen Sammlung der „Himlischen Lieder“. 1642. 5tes Zehn. Nr. X mit der folgenden eigenen Melodie von Johann Schop:



Lied und Weise sind nur wenig verbreitet worden; beide nahm Heinr. Müller in die „Geistl. Seelen-Musik“ 1659 auf und die Melodie, in geraden Takt umgesetzt brachten auch noch König, Harm. Liederschatz 1738. S. 442, und Kittel in seinem handschriftlichen Choralbuch von 1790. — In dem G.-B. von Schemelli 1736. Nr. 901 erhielt unser Lied die folgende zweite Melodie:

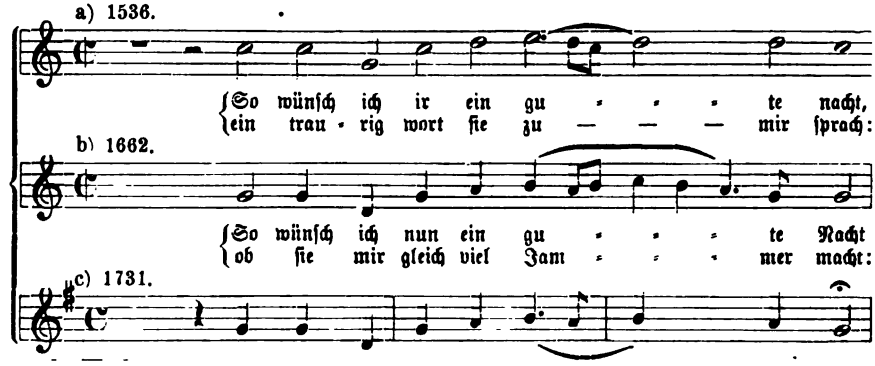
Digitized by Google



Da Seb. Bach bekanntermaßen den musikalischen Teil des Schemellischen Gesangbuchs besorgte, so ist jedenfalls der bei dieser Weise stehende lebhaft und mit Kunst geführte bezifferte Baß von ihm, und es liegt außerdem die Vermutung nahe, daß auch die Melodie selbst ihm als Erfinder zugehöre.

So wünsch ich nun ein gute Nacht, Choral. Dr. Philipp Nicolais Lied war im „Frewden Spiegel deß ewigen Lebens." Frankfurt a. M. 1599. S. 413—416 überschrieben: „Der Welt Abdanck, für eine himmel-dürstige Seele: gestelt vber den 42. Pſalm Dauids „Im Thon: So wündſch ich jhr ein gute Nacht." Damit war es auf die Melodie eines weltlichen Abschiedsliedes[1]) gewiesen, die dann als seine erste eigene Weise mit ihm in den Kirchengesang kam. Schon vorher war diese Melodie, die in Verbindung mit dem weltlichen Liede bis jetzt zuerst in Hans Newsidlers „Ein New geordnet Künstlich Lautenbuch." Nürnberg 1536 gedruckt gefunden wurde (a), zu geistlichen Liedern benützt worden; so bei Paschasius Reinigius 1587 zu „Herr Jesu Christ im Namen dein" und bei Barth. Gesius 1605 zu „Herr Gott voller Barmherzigkeit". Mit unsrem Liede zusammen aber erschien sie erstmals in der Frankfurter Ausgabe der Praxis pietatis melica 1662. S. 844 (b). Wir geben die beiden älteren Formen und fügen noch eine neuere (c), ausgeglichene bei.

a) 1536.

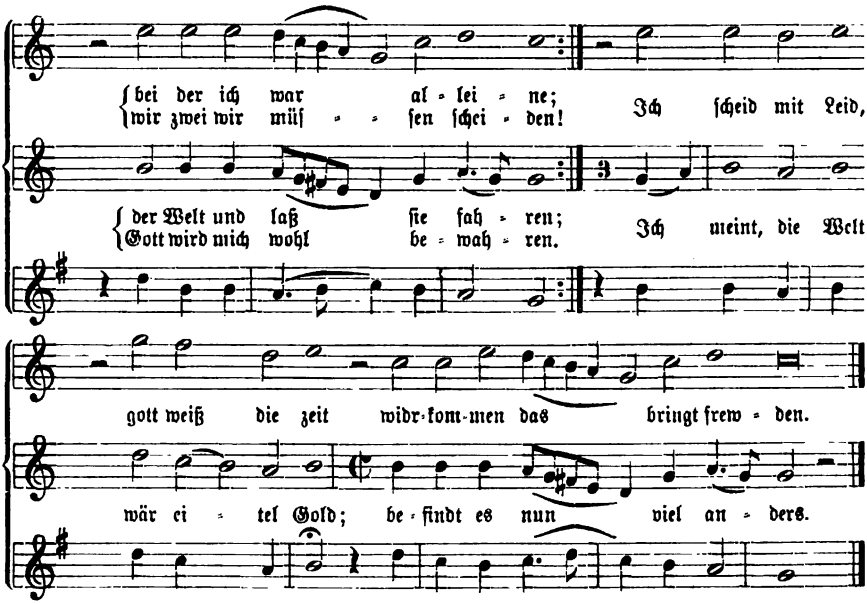


b) 1662.

c) 1731.

[1]) Über das weltliche Lied vgl. man Vilmar, Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes. 1868. S. 180. C. F. Becker, Lieder und Weisen. I. Nr. 5. Hommel, Geistliche Volkslieder 1871. Nr. 207. Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. Nr. 435. S. 541—542. Monatsh. für Musikgesch. I. S. 65 u. s. w.

Digitized by Google



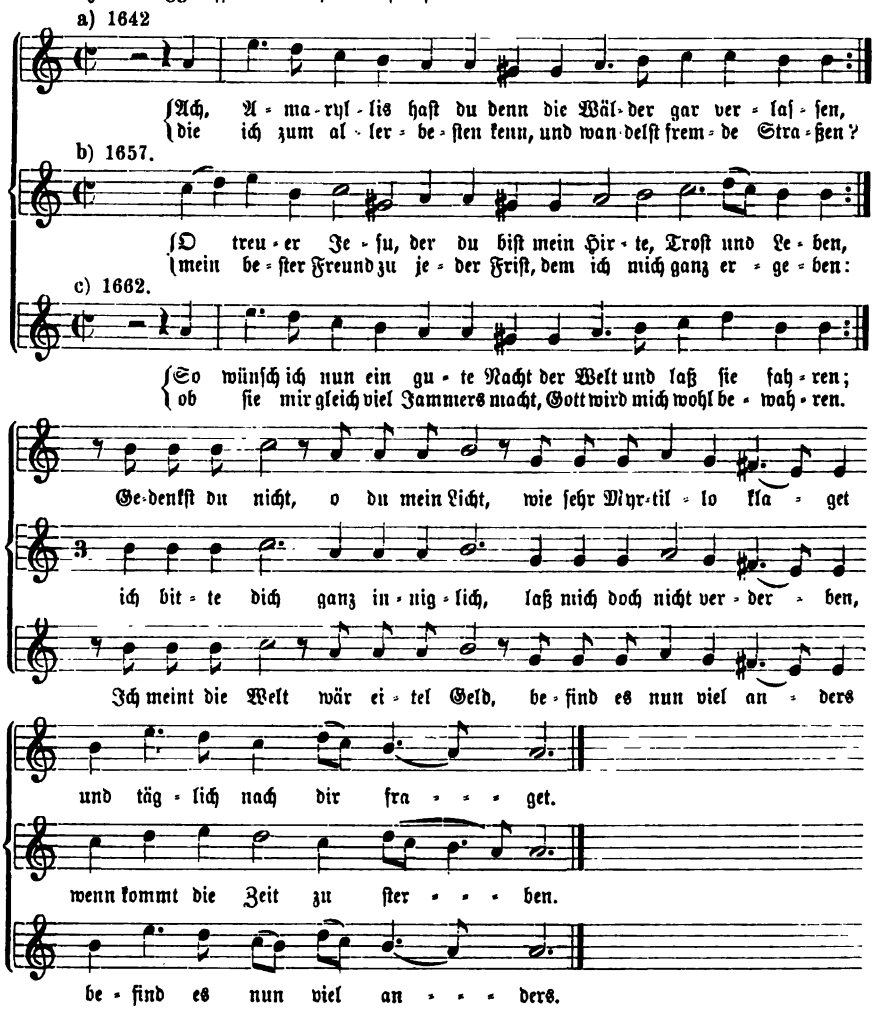
Zur Verbreitung dieser Weise mag noch angeführt sein: Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CCXCIV; Erf. G.-B. von Stenger 1663; Frankf. Praxis 1674. 1676. 1680. Nr. 744. S. 904 (1te Mel.); Speers Choral-G.-B. 1692; Württ. Groß Kirchen-G.-B. 1711. S. 266; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 729. 730; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 441 („Sechste Melodie"), und Layriz, Kern III. Nr. 560. S. 112. — Auch die zweite Melodie unsres Liedes, die jetzt die verbreitetste ist und daher als die eigentlich kirchliche zu gelten hat, gehörte ursprünglich einem weltlichen Liede: „Ach Amaryllis hast du denn die Wälder gar verlassen" an, mit dem sie in „Des Daphnis aus Cymbrien Galathee." Lüneburg 1642[1]) zuerst erschien (a). Sie wurde schon 1657 zum Liede des Angelus Silesius „O treuer Jesu, der du bist" geistlich verwendet[2]) (b); unsrem Liede aber gab sie wieder die Frankfurter Praxis 1662. S. 844 als „Die andere Melodey" bei (c). Den Mißstand, daß die Melodie eine Zeile zuviel für

[1]) Es ist dies ein weltliches Liederwerk Johann Rists mit Vorrede von Theobald Grummer, dat. „Lüneburg, 31. März 1642. Vgl. Goedeke, Grundriß. III. S. 82. — Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 221 meint, diese Melodie sei „vielleicht von Heinrich Pape (vgl. den Art.) erfunden." Vielfach hat man sie irrtümlich für die obige ältere Volksweise gehalten; so z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. S. 104; Ch.-B. für Brandenb. 1859. S. 176; Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 895 u. a.; sie ist aber nicht Volks-, sondern Kunstweise.

[2]) Georg Joseph hat sie in der „Heiligen Seelen-Lust". 1657. S. 191 (im „Andern Buch. Das Ein und sechtzigste") in einer Umarbeitung und mit der Überschrift „Auf eine bekandte Mel." dem fraglichen Liede beigegeben. Später ist aus ihr auch die Württ. Weise von „Ich will dich lieben, meine Stärke" entstanden. Vgl. Faißt, a. a. O. S. 65.

Digitized by Google

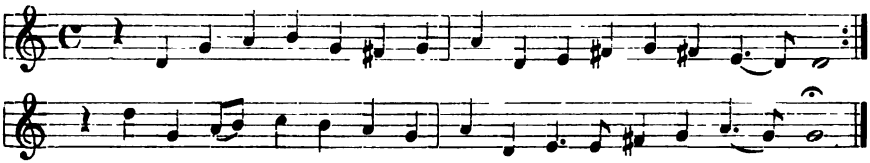
das Lied hat, hob die Frankfurter Praxis einfach dadurch, daß sie bemerkte: „In der zweiten Melodey muß allemal in jedem Vers das Letzte repetiert werden", und man ist seitdem meist bei diesem Auskunftsmittel geblieben, oder hat auch die vorletzte Melodiezeile weggelassen. Diese Weise ist:



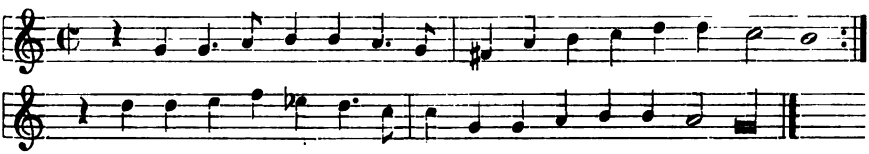
Sie steht mit unsrem Liede: Erf. G.-B. von Stenger 1663; Frankf. Praxis 1676. 1680. Nr. 744. S. 944; Störl, Ch.-B. 1710. Nr. 233 (im Dreitakt); Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 723. S. 387. 388; Joh. Mich. Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 95; Graupner, Ch.-B. 1728; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 203a. S. 100; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 732 (als letzte von 5 Melodien); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 440 (als erste von 6 Melodien); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 364

Digitized by Google

(Ausg. 1777. Nr. 229); Freylinghausens G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 876. S. 580; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 175. S. 195; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 513. S. 230. III. Nr. 1056. S. 456; Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1838. Nachtrag Nr. 36. S. 30; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 792. S. 364; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 291. S. 104; Derf., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 364. S. 176; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1170. S. 895 u. s. w. Außerdem erscheint die Weise noch mehrfach in Verbindung mit andern Liedern; so z. B. bei Fritzsch, Himmels-Lust und Welt-Unlust 1679 zu „Nun Welt, du mußt zurückestehn"; in Brüder-Ch.-B. 1784. Art 160b. S. 129 (1820. S. 193) zu „Was Gott thut, das ist wohlgethan"; bei Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 470. S. 322 zu „Gott lebt, wie kann ich traurig sein". — Neben diesen entlehnten Melodien sind nun aber für unser Lied auch noch eigene Weisen vorhanden, von denen wir diejenigen aufführen, die wenigstens einige Verbreitung gefunden und sich vereinzelt bis zur Gegenwart gehalten haben. Es sind folgende: 3. eine Melodie von Nik. Hasse bei Müller, Geistliche Seelen-Musik 1659. Nr. 105, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 441 („Andere Melodie") und Layriz, Kern III. Nr. 561. S. 113.[1]) Sie lautet:



— 4. Die Weise Wolfgang Karl Briegels im Darmst. Kantional 1687. S. 525:



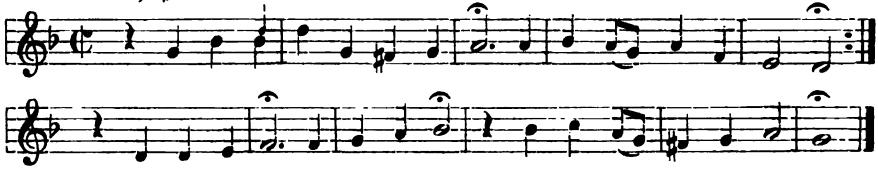
und bei Speer, Choral-G.-B. 1692; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 731 (4te Mel.); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 441 (3te Mel.) und Dan. Müller, Hessen-Hanauer Ch.-B. 1754. Nr. 529.[2]) — 5. Eine Weise aus dem Ch.-B. von Friese. Hamb. 1703. 1712. S. 129 und dann mit Änderung der dritten Melodienote bei Bronner, Ch.-B. 1715. S. 299; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 203b. S. 100; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 730 (3te Mel.); König 1738. S. 441 („Vierdte Me-

[1]) In seinem Quellennachweis S. VI schreibt Layriz: „Nic. Hasse? Müllers Seelenmusik 1659." In dieser Quelle steht unter der Melodie allerdings die Chiffer „H. N.", aber es ist dies, wie Zahn, Melodien III. Nr. 4406. S. 64 richtig bemerkt, wohl nur ein Druckfehler für „N. H."

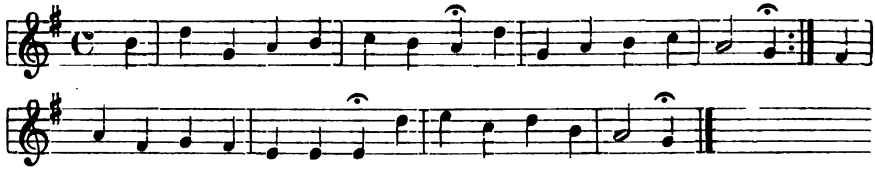
[2]) Auch noch bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. II. S. 358 abgedruckt.

Digitized by Google

lodie"); Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1056. S. 436; Karow, Ch.-B. 1848 u. a. Sie heißt:



— 6. Die bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 728 an erster Stelle stehende und nach seiner Angabe damals in „Bayreuth" bräuchliche Melodie:



die sich aber offenbar nur als eine variierende Umsetzung der weltlichen Weise von 1642 darstellt, unter Weglassung der beiden Vierzeilen des Abgesangs.[1])

Spanbalg oder **Spannbalg.** Verschiedene Teile und Zubehörden dieses in Deutschland zur Zeit noch am meisten gebrauchten Orgelbalgs, der nach seiner Form im aufgezogenen Zustande auch Keilbalg heißt, sind in besondern Artikeln, wie „Balg", „Balgfeder, Strebefeder, Gegenfeder", „Regulatoren", „Stecher", „Oberplatte", „Unterplatte" u. a. von uns bereits beschrieben. Hier soll über den Namen dieses Balges, über die Zeit, seit welcher er ungefähr im Gebrauch ist, sowie über seine Falten noch einiges Nähere beigebracht werden. — Sein älterer Name ist Spanbalg; er wird bei Prätorius ausdrücklich von „Späen", „Spähn", d. i. Spähne, wie die Faltenbretter genannt wurden, abgeleitet.[2]) Seit Töpfer ist der Name Spannbalg in Aufnahme gekommen, der vom „Aufspannen" oder Aufziehen des Balges hergenommen ist.[3]) — Arnold

[1]) Bei Zahn, Melodien III. Nr. 4409. 4411. 4413. S. 64 und 65 sind noch drei weitere Melodien des Liedes aus Joh. Bernh. Falcks Seelen-Cymbeln 1701. S. 119 und aus zwei Mfkr.-Ch.-BB. („Gütersloh vor 1718" und „Kirchhuff (Königsberg) 1753. Nr. 215") beigebracht, die aber keine Verbreitung gefunden haben.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 108: „von Spähn und Leder". S. 175. 179: „Späenbälge". Adlung, Mus. mech. org. I. S. 41—48. II. S. 35—42. Dieser Name findet sich noch bei Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 45 („Spahnbälge), in Beschr. des Orgelbaus von D. L. E." 1792. S. 50 („Seitenspäne"), bei Schlimbach, Über Struktur ꝛc. der Orgel. 1825. S. 2, und bei Richter, Katechismus der Orgel. 2. Aufl. 1875. S. 50. 52. Zimmer, Die Kirchenorgel 1891. S. 5 hat „Span- oder Spannbälge", sagt aber: „die Faltenbretter werden Späne genannt."

[3]) Vgl. Töpfer, Die Orgel ꝛc. 1842. 1862. S. 13. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 3. Anding, Hilfsbüchlein für Orgelspieler 1872. S. 11—13. Sattler, Die Orgel 1873. S. 15 16. Kuntze-Seidel, Ausg. 1875. S. 6. 7. Kothe-Seidel, Ausg. 1887. S. 7. 16. Allihn,

Digitized by Google

Schlick kannte 1511 noch keine andern, als „läddern belge", d. i. Faltenbälge, bei denen die Balgplatten mit Rindsleder verbunden waren, das in seine eigenen Falten unregelmäßig sich zusammenlegte. 1618 aber sagt uns Michael Prätorius, daß etwa „neunzig Jahre" vor seiner Zeit zuerst „auch Spanbälge seind gearbeitet worden." Es fällt demnach das erste Aufkommen des Spanbalgs in die Zeit um 1520—1530, etwas früher, als daß Hans Lobsinger in Nürnberg, der 1510 geboren war, oder der noch etwas jüngere Meister Henning zu Hildesheim die ersten Erfinder sein konnten.[1]) Doch scheinen sich beide wenigstens durch wesentliche Verbesserungen an den Orgelbälgen verdient gemacht zu haben, wie denn Prätorius namentlich von den Bälgen Hennings rühmen konnte, sie seien „ganz beständig gewesen und so dichte zusammen gegangen, daß keine Maus dabei kommen" konnte. — Wenn am Spanbalg die Oberplatte gehoben wird, so entstehen zwischen ihr und der Unterplatte drei Öffnungen: zwei von dreieckiger Form an den beiden Längsseiten und eine von viereckiger an der hintern Breit- oder Stirnseite des Balges. Diese Öffnungen werden durch nach dem Balginnern sich zusammenlegende Falten, die beiden Seitenfalten und eine Stirnfalte geschlossen. Jede dieser Falten ist aus zwei Faltenbrettern („Spähnen") gebildet, die — der Form der Balgöffnungen entsprechend — für die beiden Seitenfalten die Form von nach der Keilspitze des Balges zu scharf zugespitzten Dreiecken, für die Quer- oder Stirnfalte aber die von Paralleltrapezen haben, und aus Eichen- oder Kiefernholz geschnitten sind. Ihre Dicke ist c. 7 mm, aber sie werden nach den Rändern zu stark abgeschärft, namentlich die nach ihrer Spitze zu bis 2,5 cm schmal werdenden Seitenfaltenbretter bis auf 3 mm Dicke. Mittelst Roßflechsen (vgl. den Art.) oder mehrfach zusammen gewundenen Hanfschnüren werden diese drei Faltenbretter-Paare an den drei sich öffnenden Balgseiten oben und unten mit der Ober- und Unter-

---

Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 507, wo ausdrücklich bemerkt wird, der Balg werde Spannbalg genannt, „weil er vom Kalkanten aufgespannt wird."

[1]) Beiden Meistern wird diese Erfindung von den Orgelschriftstellern bis in die Gegenwart herein traditionell zugeschrieben, von den meisten allerdings mit dem Vorbehalt des „sollen erfunden haben". Doch wird namentlich Lobsinger auch ganz bestimmt als Erfinder genannt, so z. B. bei Seidel, die Orgel und ihr Bau 1843. S. 9, auch noch in der Ausg. von Kothe 1887. S. 7. Auch das Jahr 1570 wird hier bestimmt als die Zeit der Erfindung angegeben, was also jedenfalls zu spät ist. Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 131. 132 behauptet ohne weiteres, Lobsinger habe 1550 (in der Ausg. 1887. S. 58 nur noch „um 1550") den Spanbalg erfunden, und beruft sich dabei auf Gerber. Dieser aber sagt Altes Lex. I. S. 812 von Lobsinger: „soll die Bälge an den Orgeln, welche vor ihm schon von einem Deutschen erfunden worden waren, ums Jahr 1550 zur höchsten Vollkommenheit durch seine hinzugethanen Erfindungen gebracht haben." — Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1882. I. S. 87 bringt folgende Version: „Zunächst wandte Hans Lobsinger in Nürnberg für jeden Balg eine Anzahl hölzerner Falten an, die sich regelmäßig fächerförmig öffneten. Um das Jahr 1570 verringerte Henning in Hildesheim die Falten auf eine einzige größere, und stellte damit Faltenbälge her, wie die noch gebräuchlichen."

Digitized by Google

platte des Balges, in der Mitte aber unter sich beweglich verbunden; die dadurch entstehenden noch offenen Faltengelenke überklebt man mit Leinwand- und doppelten Lederstreifen und schließt sie so winddicht. Da, wo an den Ecken der Stirnseite des Balges die Seiten- und Querfaltenbretter zusammenstoßen, kann die Verbindung derselben durch Roßflechsen darum nicht angewendet werden, weil beim Aufgehen des Balges die Längsfaltenbretter sich von den Querfaltenbrettern entfernen; man verschließt daher diese beiden beweglichen Öffnungen mit übergeklebten doppelten Lederstreifen, den Lederzwickeln oder Balgzwickeln. Ihnen, die in geöffnetem Zustande dem Wind eine ziemliche Fläche bieten, stülpt man zu weiterer Sicherung der Winddichte noch eine dritte Lederlage auf, die Zwickelkappe genannt wird. — Die Breite der Falten und der Faltenbretter richtet sich natürlich danach, wie weit ein Balg aufgehen, wie viel oder wie wenig Wind er also soll fassen können. Je weiter sich der Balg öffnen soll, um so breiter müssen die Falten und Faltenbretter und um so größer muß der Faltenwinkel sein. Für diesen werden 90° (ein R.) als Maximum, 60° als Minimum angegeben; bei letzterer Größe ist der Balgaufgang gleich der Faltenbreite. Die Orgelbauer nehmen gewöhnlich als Breite der Querfaltenbretter 1/3 der Breite der Oberplatte und geben bei 2,6 m Balglänge und 1,3 m Balgbreite 43—60 cm Balgaufgang. Dazu ist im allgemeinen nur noch zu bemerken, daß je kleiner der Balgaufgang und damit der Faltenwinkel genommen wird, desto leichter sich durch die Balgfeder ein gleichmäßiger Winddruck des Balges erreichen läßt.

Spangenberg, Dr. Johann, der Reformator Nordhausens und treue Gehülfe der Wittenberger Reformatoren, namentlich auch in Sachen des Kirchengesangs, war am 30. März 1484 zu Hardegsen[1]) bei Göttingen geboren. Er ging 1502 auf die hohe Schule zu Eimbeck und übte sich hier auch in Musik und Meistergesang. Noch sehr jung wurde er Rektor der Schule zu Gandersheim, ging jedoch von da nochmals auf die Universität Erfurt, um namentlich den Humanisten Eoban Hesse zu hören. Nachdem er sich zu Erfurt die Magisterwürde erworben hatte, wirkte er in der Zeit vor 1520 zunächst als Rektor der Schule zu Stolberg, wurde dann 1521 Prediger zu Hardegsen, seinem Geburtsort, und 1524 an St. Blasii zu Nordhausen. Von hier aus trat er mit Luther und den andern Wittenbergischen Reformatoren in Verbindung, führte in Nordhausen die Reformation durch und errichtete das dortige Gymnasium, für das er ein Musikkompendium („Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae") verfaßte, das 1536 erschien und nachgehends noch mehrmals aufgelegt wurde. Noch in Nordhausen bearbeitete er auch sein Hauptwerk, die „Cantiones ecclesiasticae" von 1545, als das nach

[1]) Also nicht „Hardeysen oder Hardexen", wie bei Wetzel, Hymnop. III. S. 231 und Becker, Die Choralsammlungen 1845. S. 47 steht, auch nicht „Hardeisen", wie noch Riemann, Musiklex. 3. Ausg. 1887. S. 936 hat.

Digitized by Google

Luthers liturgischen Schriften — der „Formula missae“ von 1523 und der „Deudschen Messe“ von 1526 — wichtigste geschichtliche Dokument der Reformationszeit über die liturgisch-musikalische Einrichtung des evangelischen Hauptgottesdienstes an Sonn- und Festtagen. Seine grundlegliche Bedeutung erhielt dies Buch dadurch, daß es, wie Spangenberg ausdrücklich betont, zusammengestellt ist „nec id quidem priuato consilio, sed potius jussu et instinctu Venerabilis patris nostri D. Martini Lutheri,“ und zwar „weil der allmächtige Gott in allen Sprachen und Zungen will gelobt und gepriesen sein, ist hie lateinisch und deutsch bei einander gestellt, das lateinisch umb der schüler und gelerten, das deutsch umb der leyen und ungelerten willen, auf daß ein iglicher habe, damit er sein hertz in Gottes dienst erquicke.“[1]) — Auf Luthers Veranlassung hin wurde Johann Spangenberg 1546 noch Prediger zu Eisleben und Superintendent der Grafschaft Mansfeld und starb als solcher am 13. Juni 1550. — Sein vorgenanntes Kantional ist:

Cantiones ecclesiasticae simul ac synceriores quaedam praeculae, quae in calce voluminis reperiuntur Dominicis et Festis diebus in commemoratione Cenae Domini, per totius Anni circulum cantandae ac praelegendae. Per Johannem Spangenbergium Herdessianum Ecclesiae Northusianae inspectorem ac Ecclesiasten collectae et in ordinem redactae, diligenter reuisae et correctae. Kirchengesenge deudtsch, auff die Sontage vnd fürnemliche Feste, durchs gantze Jar, zum Ampte, so man das hochwirdige Sacrament des Abendmals Christi handelt, auffs kurtzest durch Johan Spangenberg verfasset. 1545. — Am Ende: Gedruckt zu Magdeburg durch Michael Lotther. M.D.Xlv. — 379 Bl. fol.[2]) — Außerdem erschienen von Johann Spangenberg noch: Alte vnd Newe Geistliche Lieder vnd Lobgesenge, von der Geburt Christi, vnsers Herrn, für die Junge Christen. Johan Spang. M.D.XLIIII. Am Ende: Gedruckt zu Erffurdt: Durch Melcher Sachssen Inn der Archen Noe. M.D.Xliij. und: Zwölff Christliche Lobgesenge vnd Leissen, so man das Jar vber, jnn der Gemeine Gottes singt, auffs kürtzte ausgelegt, Durch M. Johan. Spangenberg. 1545. Wittenberg. — Am Ende: Gedruckt zu Wittemberg, durch Georgen Rhau. M.D.XLV.[3])

Spangenberg, Mag. Cyriakus, der Sohn des vorigen, bekannt als Specialhistoriker und Verfasser von Schulkomödien, war am 14. Juni 1528 zu Nordhausen geboren und erlangte auf dem dortigen Gymnasium auch seine Schulbildung. Schon 1542 konnte er die Universität Wittenberg beziehen und war dort während

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. S. 206—208. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 76—78. Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1855. I. S. 108. 109, auch § 26. S. 124—129 u. a.

[2]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 197. 198. Becker, a. a. O., wo eine genaue Beschreibung des Buches sich findet.

[3]) Vgl. Wackernagel, a. a. O. S. 197. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 186. Über eine lateinische Übersetzung des zuletzt genannten Werkchens von Lorich vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. S. 977.

Digitized by Google

der letzten Lebensjahre Luthers dessen Hausgenosse. 1546 kehrte er nach Nordhausen zurück und wurde Rektor der Stadtschule, folgte aber dann 1550 dem Vater als Stadt- und Schloßprediger zu Eisleben und trat als Generaldekan an die Spitze der Mansfeldischen Geistlichkeit. Sein brennender Eifer um die Reinheit der lutherischen Lehre jedoch verwickelte ihn von 1557 an in die sog. synergistischen Streitigkeiten: er mußte 1574 aus dem Mansfeldischen flüchten und ging nach Straßburg. Auch aus Schlitzsee in Hessen, wohin er um 1580 als Pfarrer berufen worden war, wurde er verjagt und lebte darauf unter dem Schutze des Landgrafen Wilhelm von Hessen, bis er 1595 wieder nach Straßburg ging. In dürftigen Umständen starb er hier am 1. Februar 1604, 76 Jahre alt. — Von ihm führen wir hier nur an:[1])

Christlichs Gesangbüchlein, Von den Fürnembsten Festen, durchs gantze Jhar, Darinnen feine Alte vnd auch gute Newe Geistliche Lieder vnd Psalmen beyeinander zufinden. Mit einer Vorrede M. Cyria. Spangenberg. Von der Nothwendigkeit, Nutz vnd Brauch Geistlicher Lieder. Gedruckt zu Eisleben, durch Andream Petri. M.D.LXVIII. 8°. — Der gantze Psalter Dauids, Darneben alle andere Psalmen vndt Geistliche Lieder, im alten vnd newen Testament, sampt vielen Danckſprüchen der lieben Heyligen, Gesangsweyse gefasset Durch M. Cyriacum Spangenberg. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn. M.D.LXXXII. 450 S. 8°. Dann ein neuer Titel: CXIIII Schöner geistreicher Lieder vnd Psalmen der lieben Patriarchen, Altvätter, heyligen Weiber, Propheten vnd Aposteln, im Alten, vnd newen Testament, in Gesangßweyse gebracht. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn. M.D.LXXXII.[2]) — Cithara Lutheri. Die schönen Christlichen trostreichen Psalmen vnd geistliche Lieder des Hochwürdigen theuren Lehrers vnd Dieners Gottes D. Martini Lutheri auff die fürnembsten Feste, außgelegt vnd gepredigt. Durch Mag. Cyriacum Spangenberg. 4 Theile. Erfurt 1571—1572. Georg Baumann. 4°.[3])

[1]) Zahlreiche weitere Werke von ihm verzeichnet Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 194. 195. 363. 364. 480. Vgl. auch Wetzel, Hymnop. III. S. 228–230. Hier werden auch die Lieder: „Am dritten Tag ein Hochzeit ward", „Da Jesus nun hat dreißig Jahr" und „Nach dir, o Herr, verlanget mich" angeführt, die in den Gesangbüchern des 17. Jahrh. einige Verbreitung gefunden hatten, dann aber abgingen.

[2]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 236. 345—346, und 402. 403, wo Näheres über den Inhalt dieser Bücher zu finden ist.

[3]) Ein Mſkr. „Von der kunst der musica, auch von auffkommen der meistersänger" von Cyr. Spangenberg (Straßburg 1598) hat Prof. Adalb. Keller in Tübingen 1861 als Nr. LXII der „Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart" herausgegeben. — Der Sohn des Cyriakus und Enkel des Johann war Wolfhart Spangenberg, der fleißige Verfasser und Bearbeiter zahlreicher Schultragödien, welche Goedeke a. a. O. II. S. 551—555 verzeichnet. Wolfhart Spangenberg war um 1570 zu Mansfeld geboren, kam mit dem Vater nach Straßburg, wurde am 10. Februar 1591 zu Tübingen Magister, lebte von 1599 an als Korrektor zu Straßburg, wo er Bürger und 1601 in die dortige Meistersängerzunft aufgenommen wurde. Am 24. August 1611 wurde er als Pfarrer zu Buchenbach bei Künzelsau im Württembergischen investiert und starb wahrscheinlich 1637. Von ihm ist ein „Gedicht zum Lob der Orgel" (nämlich der im Münster zu Straßburg) vorhanden, bei Schadäus, Summum Argentoratensium Templum. Straßb. 1617. 4°. S. 27—32.

Digitized by Google

Spanische Reiter, ein Orgelterminus, mit dem einer der Kunstgriffe unredlicher Orgelbauer bezeichnet wird, mittelst deren sie das Verschleichen des Windes in einer undicht gebauten Windlade zu verdecken suchen. Vgl. den Art. „Durchstechen des Windes", Bd. I. S. 346. 347.

Späth oder **Spath**,[1]) Johann Adam und Franz Jakob, zwei Orgel- und Klaviermacher zu Regensburg, die wahrscheinlich Brüder waren, und in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bauten. Ihre Werke, von denen die „prächtige Orgel in der Domkirche zu Regensburg" dem Johann Adam (Gerber), die in der Dreifaltigkeitskirche daselbst, mit 29 klingenden Stimmen 1758 erbaut, dem Franz Jakob (Sponsel, der auch die Disposition mitteilt) zugeschrieben wird, hatten einen bedeutenden Ruf. Johann Adam lebte noch 1792, und Franz Jakob starb „um 1796".[2])

Speer, Daniel, ein tüchtiger Musiktheoretiker[3]) und fleißiger Kirchenkomponist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er war aus Breslau,[4]) und mag dort um 1620—1625 geboren sein. Ursprünglich erlernte er die Stadtpfeiferkunst, scheint aber daneben auch die höheren Schulen seiner Vaterstadt besucht zu haben. Denn als er um 1675 als wandernder Stadtpfeifer nach Göppingen im Württembergischen kam, wurde er zunächst als solcher angestellt, rückte aber schon 1680 auf die Stelle des Kollaborators (damals in Württemberg „Provisor" genannt, d. i. zweiter Lehrer neben dem Hauptlehrer) und Kantors an der dortigen Lateinschule vor. Dies gleiche Amt verwaltete er 1692 zu Waiblingen, einer andern württembergischen Landstadt, wohin er 1688 oder 1689 wahrscheinlich strafweise versetzt worden war,[5])

---

[1]) Der Name wird bei Gerber, Altes Lex. II. S. 538 „Spath", S. 536 aber „Späth", und Neues Lex. IV. S. 225 wieder „Spath" geschrieben; auch Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 156 hat Franz Jakob „Spath". Mozart dagegen spricht 1777 in einem Brief an seinen Vater von den „Späthischen Clavieren", die er hoch rühmt. Vgl. Jahn, Mozart II. S. 63.

[2]) Von einem Stadtkantor Späth in Ansbach, der am 9. Dezember 1742 dort geboren war, nachmals „für Kirche und Theater mehrere meisterhafte Stücke", auch vielgesungene Lieder setzte, und als eine Zierde der Ansbachischen Hofkapelle am 29. September 1794 starb, wußte Gerber, Altes Lex. II. S. 536 die Vornamen nicht, während er ihn Neues Lex. IV. S. 223 ebenfalls Johann Adam nennt, wahrscheinlich in Verwechslung mit dem obigen Orgel- und Klaviermacher.

[3]) Sein theoretisches Werk: „Grundrichtiger . . . Unterricht der musikalischen Kunst ꝛc." Ulm 1687. 144 S. 8°. 2te Ausg. 1697. 290 S. 4° nennt Fétis, Biogr. des Music. VIII. S. 78. 79 „une des meilleures sources pour l'histoire de la musique instrumentale au dix-septième siècle.

[4]) Diesen Geburtsort geben Gerber, Altes Lex. II. S. 540. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 289 und Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1832. S. 425. Nach „Das Königreich Württemberg". II. S. 301 wäre er in Berlin geboren.

[5]) Er hatte nämlich gegen die in Württemberg eingefallenen Franzosen geschrieben und veröffentlicht: „Der durch das Schorndorfische und Göppingische Weibervolk geschüchterte Hahn

Digitized by Google

und „um 1706" wäre er nach den seitherigen Angaben gestorben. Das ist jedoch nicht richtig: Speer wird urkundlich schon am 10. April 1694 als „selig" bezeichnet, also muß er mindestens 1693 oder Anfangs 1694 gestorben sein.[1]) — Er ist zunächst als Herausgeber eines „Choralgesangbuchs" zu nennen. Sofern dieses Buch die Gemeindeweisen getrennt von den Liedern und zum Spielen auf Orgel und Klavier eingerichtet in Melodie und Generalbaß auf zweizeiliger Partitur giebt, kann es wohl als eines der ersten Choralbücher im modernen Sinn betrachtet werden.[2]) Dasselbe enthält neben den älteren Kirchenweisen noch „einen Anhang vieler auserlesenen Arien und neu eingeführter schöner, geistreicher Lieder" und ist daher Quelle einer Anzahl Melodien, von denen einzelne, wie z. B. die württembergische Weise zu „Herr, wie du wilt, so schicks mit mir" (vgl. den Art.), noch jetzt kirchliche Geltung haben. Als fruchtbarer Komponist kunstmäßiger Kirchenmusik hat Speer eine größere Anzahl Stücke „auf jede Sonn- und Fest-Tägliche Evangelien- und Epistel-Predigt", sowie für die kirchlichen „Freud-Zeit- und Leid-Begegnisse" (Casualien) geschaffen. Es sind diese Stücke, wie er ausdrücklich bemerkt, „auf besondere Arien-Art", d. h. im arienmäßigen Stil der älteren deutschen Kirchenkantate geschrieben. Ihrer kirchlich-gottesdienstlichen Bestimmung gemäß „führte jedes auch einen Vers Choral", und damit sie den Zopf der Zeit und des Schulmeisters nicht verleugnen, spielen in denselben „die Violen bey jedem Absatz ein Echo". Die eigentliche Art und der musikalische Wert oder Unwert dieser Werke bleibt übrigens noch des näheren zu untersuchen. Zwei Sammlungen derselben brachte Speer zum Druck, die meisten aber, auch „Psalmen, Messen, Vespern, Passion u. dgl." sind „Opera edenda" geblieben. — Die im Druck erschienenen kirchlichen Werke Speers sind:

. . . 1688" und wurde dafür auf deren Veranlassung hin in Hohenneuffen eingekerkert und dann versetzt. Vgl. das schon genannte, vom stat.-topogr. Landesamt in Stuttgart herausgegebene Werk über Württemberg. Bd. III. S. 686. Es ist dies die nachmals öfters dramatisierte Geschichte der „Weiber von Schorndorf".

[1]) Das Todesdatum „um 1706" erscheint erst bei Schilling, Lex. VI. S. 441, man weiß nicht woher; Walther, Gerber und Hoffmann wissen davon nichts. — Nach den Kirchenbüchern zu Göppingen starb „am 10. April 1694 eine Apollonia seligen HE. Daniel Speeren, Provisor bei der Lateinschule allhie gewesene Hausfrau, 70 Jahr und 7 Monat alt." Diese Witwe Speers wird also, nachdem ihr Mann in Waiblingen gestorben war, wieder nach Göppingen zurückgegangen und dort bei ihrem Sohn, „Daniel Speer, Provisor bei der lateinischen Schule hier" gelebt haben und gestorben sein. Diesen gleichnamigen Sohn Speers, der sein Amtsnachfolger in Göppingen war, lernen wir aus zwei Einträgen im dortigen Taufbuch — 25. Sept. 1695 und 19. März 1697 wurden ihm zwei Söhne getauft — kennen.

[2]) Vgl. Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 257 gegen die Bemerkung bei Kraußold, Hist.-musik. Handbuch für den Kirchen- und Chorgesang. 1855. S. 112, daß nach C. H. Dretzels Zeugnis (Vorr. zu seinem Ch.-B. 1731. Abschnitt V) der Name „Choralbuch" 1710 (es ist dabei das Störlsche Ch.-B. gemeint) erstmals vorkomme.

Digitized by Google

1. Choralgesangbuch auf das Clavier oder Orgel, worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hausgesänge eigene Melodeyen, in Notensatz mit zwey Stimmen, als Discant und Baß untereinander, neben einem Anhang vieler auserlesenen Arien, und neu eingeführter schöner geistreicher Lieder auf allerley Fälle zu gebrauchen, mit Fleiß zusammen getragen, auch mit einigen nöthig befundenen Anmerkungen herausgegeben, von Daniel Speeren ꝛc. Stuttgard 1692. qu. 4°. — 2. Evangelische Seelen-Gedancken. Von Advent biß Trinitatis gerichtete, vor 5 Stimmen und 2 Violinen gesetzte Arien ꝛc. Stuttgard 1681. 4°. — 3. Jubiläum coeleste, oder himmlischer Jubel-Schall, bestehend in geistlichen Arien, beydes in lateinisch- und teutschen Texten, unter einerley Melodey, welche jederzeit, nebenst den hohen Jahrs-Festen zu göttlicher Ehren-Beförderung können gebraucht werden. Mit 2 Discant-Singstimmen und 5 Violen, so bey Auslassung der Sonaten auch ad placitum, sammt dem Generalbaß gesetzt, herausgelassen und verlegt von Daniel Speer ꝛc. Stuttgardt 1692. 4°. 32 Nrn. enthaltend.

Sperrventil, eine mechanische Vorrichtung in den Windkanälen der Schleifladen-Orgel, durch welche jeder Windlade oder Windladenabteilung, in deren Kanal ein solches Ventil angebracht ist, der von den Bälgen durch den Hauptkanal herströmende Wind zugelassen oder abgesperrt werden kann.[1]) Dadurch werden natürlich die sämtlichen auf der betreffenden Windlade stehenden Orgelstimmen auf einmal klangbar oder stumm. Man hat Sperrventile von jeher zunächst zu dem Zweck angewendet, dem Organisten ein Mittel an die Hand zu geben, das in irgend einer Abteilung seines Werkes sich zeigende Heulen (vgl. den Art.) sofort und auf bequemere Art zum Schweigen zu bringen, als durch Abstoßen der einzelnen Register geschehen kann. Weiter können Sperrventile auch zur Prüfung der Winddichtigkeit der Bälge einer Orgel dienen. Und es wird von einer großen Orgel der Gegenwart als „ein Beweis, mit welcher äußersten Vorsicht die einzelnen Teile ihres ganzen Gebläses gearbeitet und zu einem zusammenhängenden Ganzen in einander gefügt wurden," der Umstand besonders lobend angeführt, „daß in deren Magazinbälgen bei geöffneten Sperrventilen der Wind c. 8—9 Minuten, bei verschlossenen aber c. 15 Minuten" stehe. Wichtiger ist noch die neuere Verwendung der Sperrventile zur Kollektivregistrierung. Spuren solcher Verwendung der Sperrventile finden sich schon frühe;[2]) jetzt werden in großen Schleifladenorgeln die zu jedem Manual

[1]) Ein Sperrventil als „Hauptventil" auch in den Hauptkanal, namentlich einmanualiger Orgeln zu machen, ist deshalb zwecklos, weil bei geschlossenem Ventil auf diesen überhaupt nicht gespielt werden kann. Freilich meint Prätorius, Synt. mus. II. S. 202, es könne dann „nicht ein jeder, so uff die Orgel gelaufen kömpt, sich drein finden, ob er gleich die Register ziehet."

[2]) Von Mich. Prätorius, a. a. O. II. S. 105 wissen wir, daß schon im 16. Jahrh. „die Mixturen auf ihren abgesonderten Laden mit Sperr-Ventil geblieben seind", und in der berühmten Görlitzer Orgel hatte Casparini nicht nur die gewöhnlichen Sperrventile zum „Hauptwerk", zum „Oberwerk", zur „Brust" angebracht, sondern auch im Pedal bereits eigene Ventile „zum großen Seitenbasse", „zum kleinen Seitenbasse", „zum Hinteroberbasse" und „zum Hinterunterbasse". Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 49.

Digitized by Google

oder zum Pedal gehörenden Stimmen auf zwei oder drei getrennte Windladenabteilungen so gesetzt, daß ihre Verteilung den Stärkegraden Forte und Piano, oder Forte, Mezzoforte und Piano entspricht. In den Nebenkanälen, die zu jeder dieser Teilwindladen führen, werden Sperrventile angebracht, die nun als Kollektivzüge das gleichzeitige Erklingen oder Verstummen aller auf ihrer Ladenabteilung angezogenen oder durch eine Kombination vorbereiteten Stimmen bewirken. — Die Einrichtung eines Sperrventils ist einfach: im Kanal ist schräg gegen die Seite, von der der Wind einströmt eine Rahme befestigt, auf ihr liegt das Ventil, das an ihrer obern Seite mittelst Leder- oder andern Charnieren beweglich befestigt ist. Damit der Verschluß luftdicht sei, wird Rahme und Ventil beledert. Ein Stecher, der mittelst einer ebensolchen Leitung, wie jeder andere Registerzug mit dem im Bereich des Organisten neben den andern Manubrien liegenden Manubrium, oder, um das Spiel nicht zu stören, jetzt lieber mit einem Tritt über dem Pedal verbunden ist, hebt oder schließt das Ventil. Um jederzeit zu dem Ventil gelangen zu können, ist über demselben im Kanal ein Ausschnitt gemacht, der mit einem luftdicht schließenden und aufgeschraubten Vorschlag oder Spund geschlossen ist. Weil diese Sperrventile dem andringenden Orgelwind entgegen sich etwas schwer öffnen, macht z. B. Ladegast sie als Doppelventile so, daß er auf das eigentliche, durchbrochene Ventil ein zweites kleineres legt, das durch den Mechanismus einen Moment früher als das andere geöffnet wird und so den Luftdruck ausgleicht und damit aufhebt.[1])

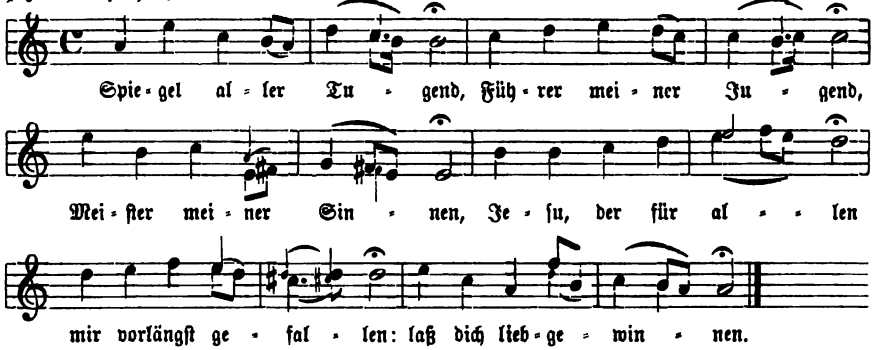
Spiegel, Speculum, nannten manche älteren Orgelbauer die mittlere untere Füllung der Front des Orgelgehäuses, in welcher bei Schleifladenorgeln gewöhnlich der Klaviaturschrank angebracht wird. — Bei derselben Einrichtung hat man für nötig erachtet, oben an derselben Stelle für den Organisten einen wirklichen Spiegel anzubringen, damit er durch denselben die Vorgänge im Kirchenraum beobachten könne. Um diesen Spiegel vor Beschädigung zu sichern, hatte man ferner eine Einrichtung, durch welche mittelst eines eigenen Registerzuges, der als

[1]) Werckmeister, Organ. Gruning. rediv. 1705. § 71 und Orgelprobe 1716. cap. 24. S. 59, sowie Adlung, a. a. O. I. S. 50 lassen sich sehr indigniert über eine eigene Art von Sperrventilen aus — nämlich über „betrügliche", welche unredliche Orgelbauer anbrachten, um durch deren teilweises Schließen eine Orgel als schwindsüchtig erscheinen zu lassen, damit sie den Auftrag zu einer neuen bekämen. Ob jetzt auch noch daran erinnert werden muß, — ich weiß es nicht; freilich die Menschen sind zu allen Zeiten gleich gewesen. — Von der alten Paulinerorgel zu Leipzig „ist eine allgemeine Sage, auch Schreibens darvon gewesen, daß die beyden größten Orgel-Pfeiffen im Principal 16 Fuß vom Satan sollen besessen gewesen seyn, weil sie nicht ansprechen wollen, und auf keinerley Weise von einigem Orgelmacher, den man daran künsteln lassen, zurecht gebracht werden können." Als dann Scheibe 1711 das Werk abtrug, fand sichs, daß der Windzufall den beiden Pfeifen durch ein geheimes Ventil versperrt war. So berichtete Sicul, Leipz. Jahr-Buch 1717. S. 58. 59. Vgl. Musik. Wochenblatt 1870. I. S. 367.

Digitized by Google

Spiegelregiſter und Speculum bezeichnet war, eine Deckung über den Spiegel gezogen werden konnte.[1])

Spiegel aller Tugend, Choral. Des Angelus Sileſius Lied, in welchem „die Pſyche Jeſum umb ſeine Liebe bittet", erſchien in der „Heiligen Seelenluſt". 1657. S. 270 (IIItes Buch. „Das Acht und Achtzigſte") mit einer erſten eigenen Weiſe von Georg Joſeph, die aber keinen Eingang gefunden hat. Auch eine zweite Melodie, die das Darmſt. G.-B. 1698. S. 245 brachte, ging allein in die 2te und 3te Ausgabe des Freylinghauſenſchen Geſangbuchs 1705 und 1706 über, dann wurde ſie fallen gelaſſen.[2]) In der 4ten Ausg. dieſes letzteren Geſangbuchs ſodann erſchien 1708. Zugabe. Nr. 747. S. 1145 bis 1146 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 1261. S. 855) eine dritte Melodie, welche dem Liede geblieben und als die kirchliche Weiſe desſelben anzuſehen iſt. Sie lautet im Original (mit einigen in kleinen Noten angedeuteten Änderungen, mit denen ſie jetzt bräuchlich iſt):



und wurde aufgenommen bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 238; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 329; Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 335; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 72b. S. 54 (Ausg. 1820. S. 74); Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 630. S. 289; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 365. S. 176, und einigen andern.[3])

Spielpneumatik. Unter den zahlreichen Erfindungen, welche in neuerer und neuſter Zeit im Orgelbau hervorgetreten ſind, nimmt unſtreitig die des pneuma-

[1]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 89, wo die Orgeln zu St. Eliſabeth und St. Vincenz in Breslau angeführt ſind, welche dieſe Einrichtung hatten, und zwar ſo, daß zu beiden Seiten der Klaviatur je ein ſolcher Zug angebracht war, der die Hälfte des Spiegels zudeckte.

[2]) Dieſe beiden Weiſen findet man jetzt neu abgedruckt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3299. 3300. S. 363; die zweite auch ſchon bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. III. Beiſp. Nr. 9a. S. 3.

[3]) Layriz, Kern III. Nr. 565. S. 114. 115 bringt für das Lied noch eine weitere „neue Weiſe", die nach ſeinem Quellennachweis S. VI von ihm ſelbſt erfunden iſt.

Digitized by Google

tiſchen Hebels von Barker (vgl. den Art.) eine der erſten Stellen ein, denn ſie iſt für alle größeren Orgelwerke mit Schleifladen von geradezu entſcheidender Bedeutung geworden. In dieſer Hilfsmaſchine zur Bewegung des Orgelmechanismus iſt nun das Mittel gegeben, durch das auch bei den größten Orgeln dieſelbe leichte und bequeme Spielart erzielt werden kann, die ſonſt nur auf kleinen Werken erreichbar iſt. Alle die zwingenden Rückſichten auf die Fingerkraft des Spielenden, die in größeren Werken in Bezug auf die Winddichte in den Bälgen, den Windzufluß in den Windkaſten und die Teilung größerer Windladen (Anhängen mehrerer Spielventile an eine Taſte) genommen werden mußten, fallen mit der Anwendung des pneumatiſchen Hebels dahin. Die Einſchaltung ſeiner Hilfskraft zwiſchen die Taſte und das Ventil geſtattet ohne Schaden für die Spielart, den Luftdruck in den Bälgen nach Bedürfnis zu erhöhen und den Luftzufluß nach den Kanzellen ſo reichlich zu bemeſſen, wie es notwendig iſt, um aus jeder Orgelſtimme den in ihr liegenden Ton voll und ganz nicht nur, ſondern auch in charakteriſtiſch ausgeprägter Klangfärbung zu erhalten. Der pneumatiſche Hebel macht außerdem noch die früher im Intereſſe der Erleichterung der Spielart angewendeten Hilfsmittel überflüſſig, welche wie Doppelventile u. dgl. den Mechanismus komplizierten und dadurch ſeine prompte Wirkung und ſeine Dauerhaftigkeit in Frage ſtellten, ohne doch für größere Werke immer ausreichende Abhilfe zu ſchaffen. — Die Idee des pneumatiſchen Hebels iſt: denſelben Orgelwind, der als Druck auf den Spielventilen im Windkaſten laſtet, als Kraft zu verwenden, um eben dieſen Druck zu überwinden und damit den Fingern des Spielenden dieſe Kraftleiſtung abzunehmen. Barkers urſprüngliche Einrichtung war dieſe: zu jeder Taſte eines Manuals gehört ein Apparat, der einen Abſchnitt der eigentlichen Windlade in verkleinertem Maßſtab darſtellt, mit einer Kanzelle, kleinem Windkaſten, Pulpete, Kanzellenventil und Ventilfeder. Auf der Kanzelle iſt ein kleiner Keilbalg, der Spielbalg, angebracht, deſſen Unterplatte den Deckel der Kanzelle bildet und mit ihr durch eine entſprechende Öffnung kommuniziert. Außerdem hat die Kanzelle noch eine Auslaßöffnung ins Freie, die mit einem zweiten kleinen Ventil, dem Auslaßventil, gedeckt iſt. Das Kanzellenventil iſt auf die gewöhnliche Weiſe an die betreffende Taſte gehängt, und die Oberplatte des Spielbälgleins iſt durch die Traktur ſo mit dem Spielventil der Windlade verbunden, daß das Steigen jener beim Aufgehen des Bälgleins das Spielventil öffnet; des weitern iſt noch das Auslaßventil der Kanzelle ſo an das Kanzellen- oder Einlaßventil angehängt, daß, wenn dieſes ſich öffnet, jenes ſich ſchließt und umgekehrt. Der Vorgang beim Spielen iſt folgender: der Niederdruck der Taſte öffnet das Kanzellen- oder Einlaßventil und ſchließt gleichzeitig das Auslaßventil; der Orgelwind ſtrömt durch die Kanzelle in das Spielbälglein, hebt deſſen Oberplatte und öffnet damit das betreffende Spielventil der Windlade. Umgekehrt ſchließt das Nachlaſſen der Taſte das Kanzellen- oder Einlaßventil und öffnet damit zugleich das Auslaßventil: der Wind entſtrömt aus der Kanzelle ins Freie, das

Digitized by Google

Spielbälglein sinkt zusammen und das Spielventil im Windkasten schließt sich. — Diese Einrichtung der Spielpneumatik von Barker ist im wesentlichen bisher festgehalten und nur einzelne vereinfachende Änderungen sind an derselben vorgenommen worden. Wir nennen von solchen: die Anwendung der Kegelventile statt der Klappenventile (Cavaillé-Coll und Gerhardt in Merseburg); den Ersatz des Spielbalges durch eine bloße Holzplatte, die luftdicht in einem Kasten sich bewegt (Ladegast); das Anbringen doppelter Auslaßventile, und die Verwendung des fallenden, d. h. zusammensinkenden Spielbalges, statt des steigenden zum Öffnen der Spielventile (Hasting und Hook in Boston).[1]) Ob freilich diese abweichenden Konstruktionen auch wirkliche Verbesserungen sind, wird eine längere Erfahrung erst noch zu erweisen haben. Während Barker stärkeren als den gewöhnlichen Orgelwind und eigene Bälge, die er in die großen Windmagazine, unter deren stärkeren Druck legte, für den Betrieb der Spielpneumatik notwendig erachtete, ist man nach ihm zu der Überzeugung gekommen, daß auch der gewöhnliche Orgelwind ausreicht. Man weiß jetzt, daß „die Kraft des pneumatischen Hebels und die Gegenkraft des Ventils — abgesehen von etwaiger Reibung — sich verhalten wie die Flächen der Spielventile zu den Flächen der Oberplatten der Spielbälge," und daß man nur die Flächen dieser Oberplatten „angemessen zu vergrößern braucht, um — auch bei Verwendung des gewöhnlichen Orgelwindes — die erforderliche Kraft zu gewinnen." Die nötige Präcision der Wirkung der Spielpneumatik aber wird durch die genügend groß bemessenen Ventile derselben erzielt. Die Spielbälglein erhalten gewöhnlich 350 bis 370 mm Länge und 60—70 mm Breite, und die Maße der Ventile sind 135 mm Länge und 16 mm Breite, bei 2 mm Auflage auf beiden Seiten. Nun hat aber ein Spielbalg zusamt dem kleinen Zwischenraum, der zwischen den einzelnen Bälgen gelassen werden muß, eine Breite von 4—5 Tasten der Klaviatur; es können also die Spielbälge einer ganzen Klaviatur von 54 Tasten nicht so nebeneinander gelegt werden, wie die Tasten, sondern man legt sie in einem besondern Gestell in meist 6 Reihen übereinander. Dieses Gestell mit dem ganzen Apparat wird öfters über den Manualen untergebracht und ist durch eine mit einer Glasscheibe versehene Füllung des Orgelgehäuses sichtbar; doch kann die Spielpneumatik

[1]) Vgl. über diese verschiedenen Bauweisen des pneumatischen Hebels Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 674—679, sowie die Abbildungen im Atlas Taf. XXXVII. Fig. 11—14. Taf. XXXVIII. Fig. 1—12. — Die Einrichtung Cavaillé-Colls in Paris findet man auch abgebildet bei Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876. S. 168. Fig. 1. 2. — Die Einrichtung mit fallendem Spielbalg von Hasting und Hook in Boston geht im Interesse der Präzision von der Idee aus, daß ein Balg, der unter dem Druck von komprimierter Luft liegt, wenn seine Luft, die weniger dicht ist, ausgelassen wird, weit prompter zusammensinkt, als er im umgekehrten Falle aufgeblasen wird. Es liegen bei dieser Einrichtung daher die Spielbälge aufgeblasen in einem gemeinsamen Windkasten; wird in diesen Luft von größerer Dichte ein- und gleichzeitig die Luft aus dem Balg ausgelassen, so stürzt dieser mit Lebhaftigkeit zusammen und zieht so das Spielventil.

Digitized by Google

je nach Umſtänden auch in irgend einem andern Teil des Gehäuſes untergebracht werden. — Daß die Einrichtung der Spielpneumatik mit ihrem vielteiligen Mechanismus ziemlich koſtſpielig iſt, leuchtet ein. Es können und wollen aber ſo beträchtliche Koſten nicht immer und überall aufgewendet werden, und daher findet man die Einrichtung bis jetzt nur in ganz großen Orgelwerken, bei denen ohne ſie die Spielart eine gar zu unbequeme ſein würde, und auch da öfters nur dem Hauptmanual beigegeben, das durch Ankoppelung der andern Manuale am meiſten belaſtet wird. Auch ein Nachteil der Spielpneumatik mag ſchließlich noch berührt werden: ſie macht beim Gebrauch mehr Geräuſch, als wenn die Spielventile mittelſt gewöhnlicher Mechanik geöffnet werden. Denn die ſchnelle Bewegung der Spielbälge erſchüttert die mechaniſche Leitung bis zur Windlade ziemlich heftig, was um ſo deutlicher hervortritt und um ſo ſtörender wirkt, je weniger die Kraft der Maſchine ausgenützt wird, ſo z. B. wenn ohne Koppelung der Manuale einzelne zarte Stimmen geſpielt werden.[1]) Doch hat man auch eine Vorrichtung, mittelſt der die Spielpneumatik beliebig abgekoppelt und wieder eingeſchaltet werden kann.

Spieltiſch nennt man den jetzt mehr und mehr zur Anwendung kommenden büffet- oder kommodenförmigen Vorbau vor der Orgel, in dem die Klaviaturen und Regiſterzüge, ſowie die Anfangsglieder des geſamten Regierwerks verſchließbar untergebracht ſind. Die Fortſetzung des Regierwerks iſt bei dieſer Einrichtung unter einer Erhöhung des Fußbodens weg nach der Orgel geleitet. Man hat geſagt und mehrfach wiederholt, daß Chriſtian Gregor (vgl. den Art.), der bekannte Organiſt und nachmalige Biſchof der Brüdergemeinde, zuerſt einen Spieltiſch, wahrſcheinlich in Herrnhut oder Berthelsdorf, habe einrichten laſſen. Aber einzelne Orgeln, die einen Spieltiſch hatten, ſind vom Anfang des vorigen Jahrhunderts an nachweisbar,[2])

[1]) Vgl. „Über Verbeſſerungen im Orgelbau". Mitgeteilt von der Orgelbau-Anſtalt Schlag & Söhne in Schweidnitz i. Schl. Euterpe 1875. S. 125.

[2]) Bei Koch, Geſch. des Kirchenlieds VI. S. 484 heißt es: die „Einrichtung bei den jetzigen Orgeln, daß der Organiſt nicht mehr der Orgel, ſondern der Gemeinde zugekehrt die Orgel ſpielt" rühre von Chriſtian Gregor her. Doch findet ſich hiezu bei Koch weder eine Zeitangabe, noch ein Beleg. — Wir geben die folgenden Nachweiſe von Spieltiſchen im 18. Jahrhundert: 1706 hatte einen ſolchen die große Orgel zu Salzburg; vgl. die Abbildung bei Samber, Continuatio ad Manuductionem organicum. Salzb. 1707. 1729 lud der engliſche Orgelbauer Mr. Jordan in London zur Beſichtigung einer neuen Orgel ein „being the first of its kind, the contrivance of which is such that the master, when he plays, sits with his face to the audience (and the keys being but 3 feet high), sees the whole compagny, and would be very useful in churches;" vgl. Hopkins und Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 619. 1742 wurde die Orgel der Hauptkirche des Kloſters Eborach im Würzburgiſchen von dem Hoforgelmacher Seifert (vgl. den Art.) in Würzburg „ſo erbauet, daß die zwey Manualklavier von der Orgel abgeſondert ſind, und der Organiſt im Spielen die Orgel auf dem Rucken hat;" vgl. Sponſel, Orgelhiſtorie 1771. S. 131. Gerber, Neues Lex. IV. S. 179. 180. 1760 wurde im Kontrakt über die neue Orgel einer Württ. Dorfkirche beſtimmt: der Orgelmacher habe „das Manual oder Clavier herab in die Kirche alſo zu richten,

Digitized by Google

und namentlich der Erfinder der Kegellade, Johann Sigmund Hausdörfer, der von c. 1740—1767 in Tübingen baute, hat in Verbindung mit seiner Lade überall, wo immer die Raumverhältnisse des Orgelchores dies gestatteten, auch den Spieltisch angebracht. Wirklich begünstigte ja auch die Kegellade den Spieltisch insofern, als bei ihr eine Erschwerung der Spielart durch die verlängerte Leitung der Traktur nicht zu fürchten war, wie dies bei der Schleiflade unstreitig der Fall ist. Es ist dies auch der Grund, warum der Spieltisch bis jetzt hauptsächlich in Süddeutschland und der Schweiz und immer in Verbindung mit der Kegellade von Walcker und seinen Schülern gebaut wird, während man in Mittel- und Norddeutschland mehr an der hergebrachten Einrichtung des Klaviaturschrankes unmittelbar in der Orgelfront selbst festhält. Im pneumatischen Hebel ist aber jetzt auch für die Schleiflade ein absolut sicher wirkendes Abhülfsmittel für zu schwere Spielart gegeben; gleichwohl haben die norddeutschen Organisten noch nicht alle Vorurteile gegen den Spieltisch überwunden,[1]) während die süddeutschen ihn kaum würden wieder hergeben wollen. Als Vorteile des Spieltisches werden gewöhnlich genannt: der Organist könne die Wirkung seines Spieles besser beurteilen und die Wahl und Zusammenstellung der Register zweckmäßiger treffen, als bei der alten Einrichtung — dies freilich nur, wenn der Spieltisch in ganz bestimmter Entfernung von der Orgel steht; er könne nötigenfalls einen zu beiden Seiten aufgestellten Gesangchor leiten,[2]) und er könne den Vorgängen beim Gottesdienst ohne Beihülfe eines Spiegels folgen, auch drehe er nicht „unpassenderweise" der Gemeinde den Rücken zu.[3]) — Die jetzt durch Anwendung der elektrischen Traktur gegebene Möglichkeit eines

daß der Schulmeister beym Schlagen der Orgel das Gesicht gegen der Gemeinde bietet;" vgl. Württ. Schulwochenblatt 1890. Nr. 15. S. 101. 1770 hatte den Spieltisch eine Orgel von Byfield in Vauxhall Gardens, und 1784 eine solche von Green in der Westminsterabtei in London; vgl. Hopkins und Rimbault, a. a. O. II. S. 49. 1782 erbaute Serassi in der Kirche San Alessandro in Colonna zu Bergamo eine Orgel mit Spieltisch, und in „Beschreibung des Orgelbaus von D. L. E." 1792. S. 24 sind Orgeln zu Tübingen und in der Pfarrkirche zu Aschaffenburg genannt, die den Spieltisch hatten.

[1]) Schon der Verfasser der vorgenannten Schrift: „Beschreibung des Orgelbaus" 1792 sagt: „Ich gestehe aber, daß diese Manier meinen Beifall nicht habe. Denn die Klaviere sind sehr schwer zu drücken, und es ist, wenn etwas an den Strakturen reißen sollte, sehr beschwerlich beizukommen. — Euterpe 1867. S. 119 bemerkt Karl Stein: „Indes muß ich gestehen, daß mir die Einrichtung etwas unbehaglich vorkam; man sitzt frank und frei da, wie vor einem Publikum im Konzertsaal, doch gewöhnt man sich wohl mit der Zeit daran." Auch Friedr. Zimmer, Die Kirchenorgel (Handbibl. der prakt. Theologie. Bd 6. Abtl. d) 1891. S. 3 erweist sich noch nicht als Freund des Spieltisches.

[2]) Für diesen Zweck ist der Spieltisch der neuen Orgel der Thomaskirche zu Berlin so gestellt, daß zwischen ihm und der Orgel ein großer Chor samt Orchester Platz hat. Vgl. Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 8. S. 60. — Bei der Orgel zu Windsor Castle wurde auf Verlangen des Prinzen Albert der Spieltisch 22′ von der Orgel entfernt aufgestellt.

[3]) Vgl. Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. 1876. S. 8—11. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen. 1876. S. 41. 42.

Digitized by Google

ganz beliebig aufzustellenden, ja eines transportabeln Spieltisches kommt für die deutsche Kirchenorgel vorerst wohl noch kaum ernstlich in Betracht.

Spielventile, Kanzellenventile, Hauptventile. Diese Ventile in der Schleiflade der Orgel heißen Spielventile, weil sie durch den Spielenden mittelst des Mechanismus der Tasten und der Abstraktur bewegt werden, Kanzellenventile, weil sie unmittelbar unter den Kanzellen liegen und die Kanzellöffnungen schließen und öffnen, und Hauptventile endlich, weil sie unter den zahlreichen andern Ventilen im Windsystem der Orgel eigentlich die wichtigsten sind. — Die Spielventile haben annähernd die Form eines dreiseitigen Prismas, dessen Grundfläche als Verschluß auf der Kanzellenöffnung liegt und dessen entgegengesetzte Kante in den Windkasten hineinragt; das Kopfende der Ventile, also die eine, vordere Stirnfläche des Prismas ist rechtwinklig, die andere, das Schwanzende aber abgeschrägt geschnitten. Sie werden aus bestem geradjährigem Eichenholz, und wenn dieses nicht in gewünschter Qualität zu haben ist, auch aus Tannen- oder Cedernholz so gespalten oder geschnitten, daß ihre Jahresringe senkrecht auf die die Kanzellenöffnung deckende Grundfläche gehen. Um einen wirklich sicheren, luftdichten Verschluß dieser Deckfläche der Ventile zu erzielen, dann aber auch um störendes Pochen bei ihrem Zugehen zu verhüten und endlich um ihren im Angriffsmoment etwas harten Aufgang zu mildern, erhält dieselbe eine Belederung aus weißem, starkem, möglichst gleichmäßig dickem und weichem Schafleder, das, jenachdem es dick oder dünn ist, in zwei bis drei Lagen aufgeleimt wird. Am hintern Ende des Ventils geht diese Belederung als Ventilschwanz über das Ventil hinaus, erhält noch eine weitere, ungefähr zur Hälfte über den abgeschrägten Rücken des Ventils hereingreifende Lederauflage, die dann als Charnier an den Boden der Windlade angeleimt oder angeschraubt wird. Andere Orgelbauer befestigen jedoch die Ventile, um sie gegebenenfalls leichter herausnehmen zu können, anders am Boden der Windlade: sie brauchen den überstehenden Lederschwanz zum Anleimen nicht, sondern machen in das abgeschrägte Schwanzende, 7—10 mm von diesem einwärts, ein von der Auflagefläche nach dem Windkasten zu sich erweiterndes Loch in das Ventil selbst und hängen dieses an einen in den Windladenboden geschlagenen Stift. — Die Größe jedes Ventils richtet sich natürlich nach der Größe der Kanzellenöffnung, die es zu decken hat. Um diese Deckung vollständig und sicher zu machen ist nötig, daß das Ventil in Länge und Breite über die Kanzellenöffnung hinausgreife, doch nicht mehr, als unumgänglich notwendig ist, weil eine zu große Auflage das Einströmen der Luft stören, also die Spielart erschweren würde. Nach Töpfer soll „die Auflage an jeder Seite des Ventils höchstens 3 Linien (c. 8—9 mm) breit" sein. — Um die Abstraktur an die Spielventile anhängen zu können, erhält jedes von diesen eine 3 cm vom Kopfende einwärts angebrachte Öse von Messingdraht; diese muß an der Rückenkante anstehen und ihr Draht durchs ganze Ventil durch bis auf seine

Digitized by Google

Auflagefläche geführt und dort umgenietet sein. Unter jedem Ventil ist im Windkasten eine Feder, die Ventilfeder (vgl. den Art.) angebracht, welche das Gewicht der Abstraktur zu tragen und das aufgezogene Ventil schnell und sicher wieder auf die Kanzellenöffnung zu heben hat; angedrückt wird das Ventil durch den Wind im Windkasten. Dieser Druck des Orgelwindes auf das Spielventil im Windkasten muß durch den Fingerdruck des Spielers auf die Taste überwunden werden, und er ist daher, wenn man von dem Reibungswiderstand der Mechanik absieht, die Hauptursache der schweren Spielart älterer großer Orgelwerke mit Schleifladen.[1]) Die älteren Orgelbauer suchten zwar diesen Druck durch geringere Winddichte zu verringern, aber es konnte dies eben nur auf Kosten des Orgeltones, der dadurch an Frische und Fülle verlor, geschehen. Jetzt ist im pneumatischen Hebel ein Mittel gegeben, das alle Zurückhaltung hinsichtlich des Luftdrucks und damit der Spielart überflüssig macht. — Eine leichtere Spielart etwa durch kleinere Ventile erzielen zu wollen, geht ebenfalls nicht an, da die Größe der Ventile nicht willkürlich bestimmt werden darf, sondern von der Größe des Luftzuflusses abhängig ist, den jede Kanzelle verlangt, um die sämtlichen auf ihr stehenden Pfeifen gehörig speisen zu können. Die älteren Orgelbauer bemaßen diesen Luftzufluß, also die Größe der Ventile, Kanzellenöffnungen und Kanzellen auf empirischem Wege, und eben im Interesse einer leichteren Spielart, in der Regel zu klein. Jetzt können diese Maße durch die von Töpfer gefundenen physikalischen Gesetze und ihre rechnungsmäßige Anwendung genau bestimmt werden. Töpfer hat hiefür eine Formel aufgestellt: er bezeichnet die von allen Pfeifen einer Kanzelle verlangte Luftmenge = M, die Durchströmungsgeschwindigkeit der Luft durch die Ventil- und Kanzellenöffnung in der Sekunde = G und den Flächeninhalt der Ventilöffnung = F, und findet $F = \frac{M}{G}$.[2]) Danach ergiebt der Versuch mit den zur Kanzelle von klein c gehörigen Pfeifen die Maße: Breite der Kanzelle = 27 mm; Ventilaufgang = 12 mm; Ventilöffnung = 30,8 cm^2; Luftmenge = 20071 cm^3. — Vor der Einführung des pneumatischen Hebels sind verschiedene Versuche gemacht worden, den Winddruck auf die Spielventile, der natürlich um so größer wird, je größer diese gemacht werden müssen, oder je mehr Ventile an eine Taste angehängt werden, für die Spielart unschädlich zu machen. Diese Versuche bewegten sich hauptsächlich in drei Richtungen: einmal durch Doppelventile (vgl. den Art.), von denen das eine einen Moment früher sich öffnet als das andre, den Winddruck im Windkasten und in der Kanzelle auszugleichen und damit aufzuheben; fürs andere, die Ventile nicht gegen den Luftdruck aufzuziehen, sondern nur nach der Seite zu verschieben, und fürs dritte, die Oberfläche des Ventils dem Bereiche des Luftdrucks im Windkasten ganz zu entziehen.[3]) — Damit die

[1]) Nach Töpfers Berechnung in Die Orgel ꝛc. 1862. S. 27, beträgt derselbe bei einem Spielventil von 10″ Länge und 1,5″ Breite 46,5 Lot.

[2]) Vgl. Töpfer, a. a. O. und Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 463.

[3]) Näheres über diese Versuche der Orgelbauer Winzer in Wismar, Barker, Hill in

Digitized by Google

Ventile jederzeit in der für die winddichte Deckung der Kanzellenöffnung erforderlichen Lage bleiben, sichert man sie durch messingene Leitstifte. Diese, die genau senkrecht, gleich tief und in gleichmäßiger Entfernung von der Kanzellenöffnung zu beiden Seiten jedes Ventils fest in die Kanzellenwand eingeschlagen sein müssen, dürfen das Ventil, auch wenn es ein weniges quellen sollte, nie einklemmen; auch müssen sie so lang sein, daß bei einer etwaigen schnellenden Bewegung das Ventil nicht auf einen derselben springe und hängen bleibe. Statt zweier Leitstifte an beiden Seiten des Ventils verwenden viele Orgelbauer jetzt nur einen, der vor der Stirnseite des Ventils eingeschlagen wird; dieses selbst erhält an dieser Stirnseite zwei andere Stifte, die eine Gabel bilden, in der dann der Leitstift läuft.

Spieß, Johann Martin, gab im Jahr 1745 als „Gymn. Heydelb. Praecept. Direct. Musicae und Organist zu St. Peter" in Heidelberg ein Choralbuch in zwei Teilen heraus, deren erster die Genfer Psalmmelodien des reformierten Liedpsalters, der zweite aber 342 deutsche Choralmelodien enthielt. Es stellt dieses Buch ein Pendant zu den Choralbüchern von Joh. Michael Müller (1719 und 1733—1739), Johann Balthasar König (1738 und 1767) und Joh. Daniel Müller (1754) dar, und war zum Gebrauch „beyder Evangelischen Kirchen in Chur-Pfaltz und andern Orthen" bestimmt. Als Zugabe „nach dem neusten Geschmack" brachte das Spießsche Choralbuch „aus allen vorfallenden Accorden vor Anfänger beygesetzte Manieren", d. i. Verzierungen der Melodietöne mit Trillern, Vor- und Doppelschlägen u. dgl., wie sie in der Zopfzeit Mode waren und namentlich aus den Melodien zu Gellerts Liedern von Doles, K. Phil. Em. Bach, Hiller u. a. bekannt sind.[1]) — Über Spieß' Lebensumstände ist außer der obigen Angabe auf dem Titel seines Werkes nur noch Unsicheres bekannt. Er sei um 1715 zu Bern geboren, kehrte auch von Heidelberg wieder in diese seine Geburtsstadt zurück und lebte hier noch 1766 als Organist am Münster.[2]) Vielleicht war

London, Orelle in Mirecourt und Fabian in Bromberg, vgl. man bei Allihn, a. a. O. S. 670—674, sowie die Abbildungen dieser verschiedenen Ventileinrichtungen in dessen Atlas. Taf. XXXVII. Fig. 1—10.

[1]) Döring, Choralkunde 1865. S. 196. 197 fand diese „Manieren" auch in einem Danziger Mstr.-Choralbuch von 1746, meint aber dann, ihr „Unwesen scheine sich nur über wenige Jahre erstreckt zu haben, denn schon in den Choralbüchern des nächsten Decenniums seien deren Spuren bis auf den hie und da beibehaltenen Triller vor der Fermate verschwunden." Sie sind aber viel länger Mode gewesen, wie z. B. die Choralbücher von Becker 1771, Doles 1785 u. a. zeigen. — Noch um 1870 habe ich mit eigenen Ohren gehört, wie ein alter württembergischer Dorfschulmeister solche „Manieren" beim Gemeindechoral regelmäßig anbrachte.

[2]) So nach Leu, Helvet. Lexikon. 1747—1795. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 282. 672. 768 verwechselte ihn mit dem P. Meinrad Spieß, Prior des Benediktinerklosters Irrsee im bayrischen Schwaben und zu seiner Zeit angesehener und fruchtbarer Komponist katholischer Kirchenmusik. Auch Gerber, Neues Lex. IV. S. 265 neigt zu dieser Verwechslung; doch hat schon Schillings Lex. VI. S. 444 diesen Irrtum gerügt. Fétis, Biogr.

Digitized by Google

der Ulrich Spieß, der nach Gerber (Altes Lex. II. S. 545) 1777 Organist an der Kreuzkirche in Bern war, sein Sohn. — Da die Titel der beiden Teile von Spieß' Buch nur im Stichwort verschieden sind, führen wir nur den Titel des zweiten Teils an, welcher lautet:

Geistliche Liebes-Posaune, in dreyhundert zwey und vierzig Lieder-Melodien, ohne was zwey- und dreifach gesetzt, auch sehr vielen aus hoch- und niedern, leicht- und schweren Accorden gesetzten Transpositionen über die Evangelische eingeführte Kirchen-Gesänge in Chur-Pfaltz und anderer Orthen, mit denen bekannten Abweichungen; nebst Neanders Bundes-Liedern, einem aus 1895 Liedern verfaßten Register, wornach etliche tausend andere gesungen werden können, bestehend, wie nicht weniger, leicht und ins Gehör nach dem General-Baß gerichteten zweistimmigen Partitur, auch öfters dreifachen Basse, und aus allen vorfallenden Accorden vor Anfänger beygesetzten Manieren. Auffgesetzt von Johann Martin Spieß ꝛc. Zweyter Theil. Heydelberg, gedruckt im Jahr 1745. — In gr. 4°. 256. S. und 13 Bl. Register. — Der erste Theil: „Davids Harpffen-Spiel, in hundert und fünffzig Psalmen" ꝛc. (wie oben). Heydelberg, in Verlag Johann Jacob Häners. 1745, enthält 2 Bl. Vorwort, 1 Bl. Reg., 1 Bl. qu. Fol. mit den „Manieren" und 128 S.

Spillflöte, Spillpfeife, niederdeutsch **Spillpipe,** von Spille, d. i. Spindel, Handspindel, daher auch Spindelflöte, war bei den alten Orgelbauern eine Orgelstimme, deren Name in der Folge öfters auch in Spielflöte und Spielpfeife korrumpiert erscheint. Nach Adlung ist dies „alles einerley, und ist meistentheils mit dem Gemshorn (vgl. den Art.) eins."[1] Als Gemshorn hat die Spillflöte am Labium enge Principalmensur und im Ton etwas Strich; sie unterscheidet sich also wesentlich von der Spitzflöte, die am Labium weite Principalmensur und bedeckten Principalton ohne Strich hat. Gleichwohl werden beide Stimmen von den neueren Orgelschriftstellern öfters identificiert,[2] und dies wohl

univ. des Musiciens. VIII. S. 81 sagt von unsrem Spieß, er sei „né en Bavière", und Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 372 schreibt ihm nach; augenscheinlich aber spukt auch in dieser Angabe die Verwechslung mit dem bayrischen Benediktinerprior. Becker, La Musique en Suisse 1874. S. 141 wiederholt Leus Angaben, ohne etwas Weiteres und Genaueres beizubringen. Riemann, Musik-Lexikon. 1887. S. 938 läßt Spieß irrtümlich „später in Berlin" leben.

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 145. — Nach Prätorius, Synt. mus II. S. 135 wurde die Stimme „Spillpfeiffe genennet, weil sie einer Handspillen gar ähnlich anzusehen." Mit dieser ganz einleuchtenden Erklärung des Namens war freilich der superkluge Mattheson, Vollk. Kapellmeister 1739. S. 469 nicht zufrieden; da er ja alles besser wußte, so wußte er auch, daß „das Wort Spill soviel als tenuis, subtilis" bedeute.

[2]) Obwohl schon Prätorius a. a. O. bemerkt hat: „es ist aber ein ziemlicher Unterschied zwischen den Gemshörnern und der Spitzflöten," und auch Adlung, a. a. O. I. S. 102 diesen Unterschied ausdrücklich betonte. — Nicht unterschieden sind beide Stimmen z. B. bei Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgel. 1815. S. 201. 202, und noch bei Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 939. — Namentlich zeigt sich Verwirrung in den Abbildungen beider Stimmen: was Prätorius, Sciagraphia. Tab. XXXVII. Fig. 11 als „Spillfloit" abbildet, haben

Digitized by Google

deswegen, weil eine Art der Spitzflöte von engerer Mensur mit der Spillflöte „fast gleiche Struktur hat", wie schon Adlung meint. Vgl. auch den Art. „Spitzflöte".

Spiritus sancti gratia, Choral. Der lateinische, dem 15. Jahrhundert angehörende Hymnus auf Pfingsten wurde bis jetzt zuerst in dem Münchener Codex latin. 5023. XV. saec. Bl. 48b aufgezeichnet gefunden. In dieser Quelle ist ihm bereits auch eine erste deutsche Übersetzung beigegeben. Lateinisch und deutsch wurde er dann in nach Anzahl und Einteilung der Strophen mehrfach verschiedenen Formen in katholischen und protestantischen Gesangbüchern fortgepflanzt. Von diesen Formen kommen für die evangelischen Gesangbücher hauptsächlich zwei in Betracht: die ältere vierzeilige in 7 Strophen, und eine jüngere sechszeilige in 5 Strophen. Die letztere, spezifisch evangelische Form wurde dadurch gewonnen, daß man die fünfte Strophe („Dabitur vobis in illa hora" — „Mein Geist wird geben euch zur Stund") des älteren 7strophigen Textes auswarf, von der siebenten Strophe aber die beiden ersten Zeilen („Ergo nunc cum tripudio benedicamus Domino" — „Darum mit großem Freudenschall singt, lobt den Herren allzumal") jeder der 4 ersten Strophen als Refrain beigab, und die beiden letzten Zeilen („laudetur sancta Trinitas, Deo dicamus gratias" — „der heiligen Dreifaltigkeit sagen wir Dank in Ewigkeit") der Schlußstrophe — der fünften im nun 6zeiligen Liede anhängte.[1]) — Für diese beiden Textformen sind nun auch zwei eigene Melodien vorhanden: die ältere vierzeilige Hymnusweise und eine jüngere sechszeilige Liedmelodie. Jene ältere hymnische Weise erschien als die „noten Spiritus sancti gratia", oder als die „bekante Kirchische Melodey" erstmals gedruckt bei Valentin Triller, „Ein schlesisch Singebuch". 1555 (1559). Nr. III, und zwar in einem dreistimmigen Satz,[2]) von dem in der Folge der Tenor in den katholischen, der Diskant aber in den evangelischen Gesangbüchern zur Melodie wurde. Diese Diskantmelodie, wie sie in den Kantionalen von Selnecker 1587, Eler 1588, Dresdn. G.-B. 1593—1694, Calvisius 1597, Barth. Gesius 1601 bis 1607, Mich. Prätorius 1607, Erh. Bodenschatz 1608 u. s. w. in Verwendung war, kommt also für uns allein in Betracht. Wir geben sie unter a) in der Originalgestalt Trillers (zugleich mit dessen deutschem Text, der aber von der evangelischen Kirche nicht recipiert worden ist) und unter b) in ihrer Ausgestaltung bei Mich. Prätorius 1607:

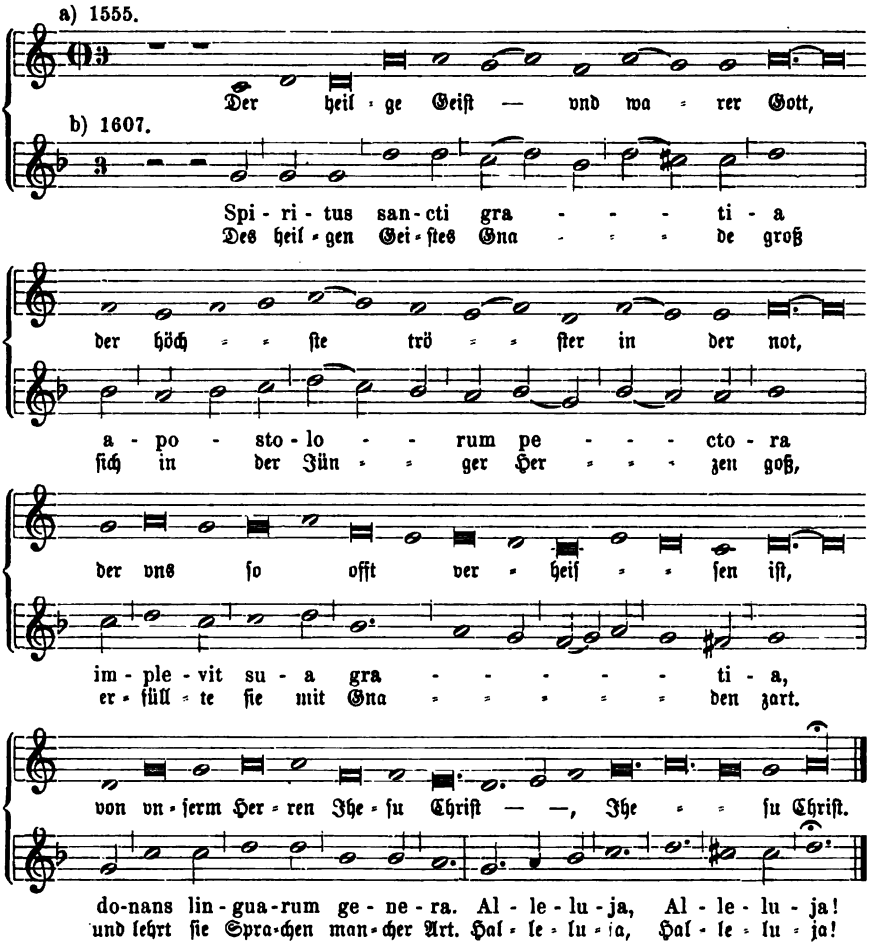
---

z. B. Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 57, Zimmer, Die Kirchenorgel (Handbibl. der prakt. Theologie. Bd. VI. Abt. d) 1891. S. 61 u. a. als Spitzflöte.

[1]) Näheres über die Textverhältnisse unsres Hymnus findet man bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. II. Nr. 983. S. 746. 747. I. Nr. 414. 415. S. 244. V. Nr. 47. 48. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 118—120. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 656—660.

[2]) Diesen dreistimmigen Satz bei Triller findet man vollständig mitgeteilt bei Bäumker, a. a. O. I. S. 657. 658.

Digitized by Google

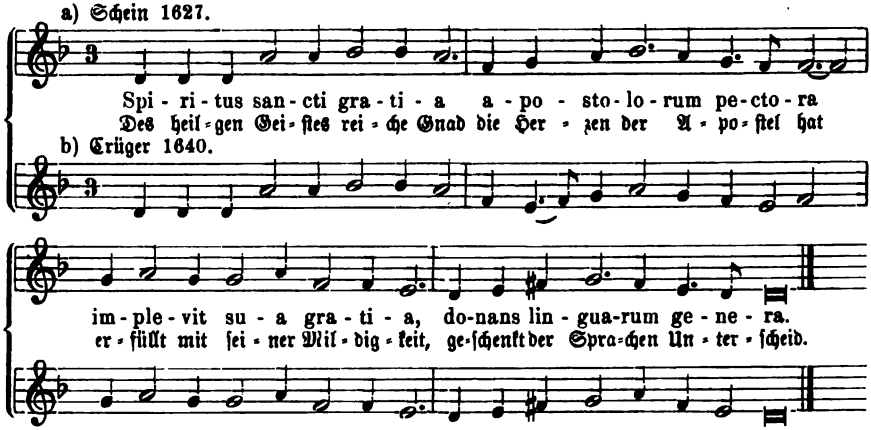


In Tonſätzen für den Kirchenchor iſt dieſe hymniſche Form bis zur Gegenwart erhalten geblieben. Sie ſteht mit dem Satze des Mich. Prätorius bei Schoeberlein=Riegel, Schatz II. Nr. 437. S. 714. 715 (als Benedicamus für die Veſper an Pfingſten), in einer Bearbeitung von Seb. Bach (zum Liede „Als vierzig Tag nach Oſtern warn") in den „Choralgeſängen". Ausg. 1832. Nr. 208. S. 121, und in zwei andern Sätzen bei Blüher, Ch.=B. 1825. Anh. Nr. 7. S. 308. 309 und Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 591. S. 520. — Wichtiger jedoch und die eigentlich evangeliſch=kirchliche Melodie des deutſchen Liedes „Des heilgen Geiſtes reiche Gnad" iſt die vereinfachend=liedmäßige Umbildung der alten Weiſe bei Joh. Herm. Schein, Kantional 1627. Nr. 60. S. 120 geworden. Schein erachtete dieſe Umbildung als ſo einſchneidend, daß er das Produkt derſelben durch die Beiſchrift „Melodey Joh. H. Scheins" als ſein Eigentum in Anſpruch nehmen

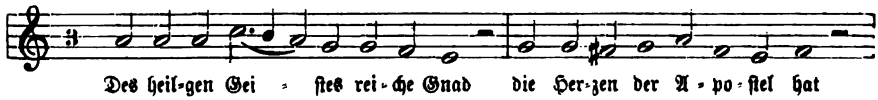
Digitized by Google

zu dürfen meinte. Später hat dann Johann Crüger, „Vollkömliches Gesangbuch ꝛc." 1640. S. 160 diese Scheinsche Form nochmals geändert. Beide liedmäßigen Fassungen von Schein (a) und Crüger (b) lauten:

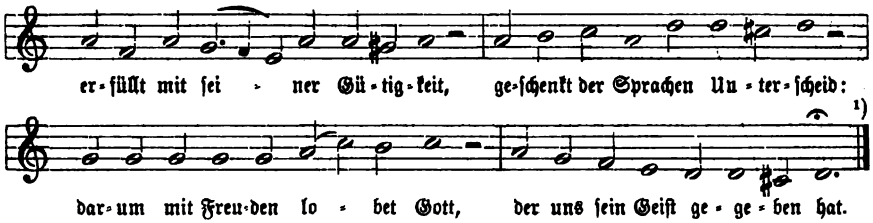
a) Schein 1627.



Scheins Form wurde fortgepflanzt bei Vopelius, Leipz. G.-B. 1682; Weißenf. Ges.- und Kirchenbuch 1714. S. 334; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 175; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 94; Doles, Ch.-B. 1875. Nr. 103; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 245. S. 224; v. Tucher, Schatz II. Nr. 97. S. 43; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 12a. S. 11 u. a. Crüger hatte seine Umbildung zuerst 1640 zu dem Himmelfahrtslied „Wir danken dir, Herr Jesu Christ" verwendet, dann in den „Geistlichen Kirchenmelodien" 1649 auf das Pfingstlied „Als Jesus Christus, Gottes Sohn" übertragen; mit dem letzteren erhielt sie sich aber nur in der Praxis piet. melica. Berl. Ausg. 1653. 1656. S. 385, bis 1702, Frankf. Ausg. 1662. 1680. Nr. 291. S. 363; doch ist sie neuerdings bei Jakob und Richter, a. a. O. I. S. 12 und Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 252. S. 168 wieder neu gedruckt worden. Auch Scheins Tonsatz ist dem kirchlichen Chorgesang wieder zugänglich, z. B. bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze I. Nr. 132. S. 86; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtrag Nr. 438a. S. 160 u. s. w.; auch ein trefflicher Satz zur Scheinschen Melodieform von Seb. Bach, Choralgesänge. 1786. III. 1832. Nr. 208. S. 121 ist vorhanden und bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 184. S. 17, sowie in meinem Ch.-B. I. Nr. 158. S. 115 wiederholt. — Die Quelle der zweiten, sechszeiligen Melodie des deutschen Liedes „Des heilgen Geistes reiche Gnad" ist Melchior Vulpius' G.-B. 1609. S. 200, und es wird deswegen die Erfindung derselben Vulpius selbst zugeschrieben. Sie heißt:



Digitized by Google



Zu ihrer Verbreitung führen wir an: Goth. Cant. I. 1646. 1651. S. 352; Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 172. S. 97. 98; Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 759. S. 1100 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 320. S. 200; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 96; Nicolai, Ch.-B. 1765. Nr. 86. S. 60; v. Tucher, Schatz II. Nr. 202. S. 99; Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 275. S. 124; Layriz, Kern III. Nr. 410. S. 32 u. s. w. — Neuerdings ist sie hauptsächlich auch mit Vulpius' Tonsatz in Sammlungen für Chorgesang vielfach gedruckt worden, so z. B. bei Ritter, Ch.-B. 1856. Nachtrag. Nr. 438b. S. 161; Lützel, Kirchliche Chorges. 1861. S. 86; Ders., Chor-G.-B. 2. Aufl. 1880. Nr. 73. S. 218. 219; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 438. S. 715. 716; in meinem Ch.-B. I. Nr. 157. S. 114. 115 u. s. w.

Spitta, Dr. Friedrich, Professor der Theologie zu Straßburg, ist zu Wittingen im Hannoverschen, wo sein Vater, der bekannte Dichter trefflicher geistlicher Lieder, Karl Johann Philipp Spitta, von 1847—1853 als Superintendent lebte, am 10. Januar 1852 geboren. Er erlangte die Schulbildung am Gymnasium zu Hildesheim und studierte dann von 1871—1875 Theologie zu Göttingen und Erlangen. Von 1876—1879 wirkte er als Lehrer an der höheren Töchterschule in Hannover und als Inspektor des Tholuckschen Studentenkonvikts zu Halle, 1879 kam er als Hülfsprediger der evangelischen Gemeinde nach Bonn, und hielt hier von 1880 an als Privatdocent Vorlesungen über Neutestamentliche Exegese und praktische Theologie an der Universität. Diese Vorlesungen setzte er auch fort, während er von 1881—1887 als Pfarrer zu Oberkassel bei Bonn im Gemeindedienst stand. Im Herbst 1887 folgte er einem Rufe als ordentlicher Professor an die Universität Straßburg und in diesem Amte ist er seitdem thätig. — Friedrich Spitta wurde in seinen bereits aus der Gymnasialzeit stammenden Beschäftigungen mit evangelischer Kirchenmusik durch Schoeberlein in Göttingen und Herzog in Erlangen gefördert; maßgebend für seine Richtung auf diesem Gebiet jedoch wurden die Anschauungen seines älteren Bruders, des bekannten Bachbiographen Dr. Philipp Spitta (vgl. den folg. Art.). Im Sinne dieser Anschauungen ist er allezeit

[1]) Die vier ersten Zeilen dieser Weise hat das Darmst. Kantional 1687. S. 668 für das vierzeilige Lied als Melodie verwendet, die auch noch bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 130. S. 83. 84 steht.

Digitized by Google

eifrig für evangelische Kirchenmusik thätig gewesen und noch thätig: in Bonn veranstaltete er in Verbindung mit seinem Freunde Arnold Mendelssohn die ersten Aufführungen der Passionen von Heinrich Schütz in deren Originalgestalt; in Oberkassel gründete er einen Kirchenchor und brachte mit demselben schöne Aufführungen zu stande, und auch in Straßburg rief er einen akademischen Kirchenchor ins Leben und richtete am dortigen praktisch-theologischen Seminar eine liturgische Abteilung ein. Auf dem letzten Kirchengesang-Vereinstag zu Darmstadt ist Friedrich Spitta mit als einer der Hauptträger der deutsch-evangelischen Kirchengesang-Vereinssache genannt worden. Von ihm sind hier die folgenden Schriften anzuführen:

1. Liturgische Andacht zum Luther-Jubiläum. Halle 1883. Niemeyer. — 2. Händel und Bach. Zwei Festreden. Bonn 1885. Hochgürtel. — 3. Heinrich Schütz. Eine Gedächtnisrede. Hildburghausen 1886. Gadow. — 4. Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz. Leipzig 1886. Breitkopf & Härtel. — 5. Über Chorgesang im evangelischen Gottesdienst. Straßburg 1889. Bull. — 6. Drei kirchliche Festspiele für Weihnachten, Ostern und Pfingsten. Straßburg 1889. Heitz. — 7. Zur Reform des evangelischen Kultus. Göttingen 1891. Vandenhoeck & Ruprecht.

Spitta, Dr. Philipp, der treffliche Biograph Seb. Bachs und Herausgeber der Werke Buxtehudes und Heinrich Schütz', ist am 27. Dezember 1841 zu Wechold in der Grafschaft Hoya im Hannoverschen, wo sein Vater, der bekannte Dichter geistlicher Lieder, Karl Johann Philipp Spitta, von 1837—1847 als Prediger wirkte, geboren. Er machte bis 1859 die Gymnasial-, und 1859—1864 die Universitätsstudien, und erhielt 1864 seine erste Anstellung als Lehrer an der Ritter- und Domschule (Gymnasium) zu Reval. 1866 kam er als Professor an das Gymnasium zu Sondershausen, und von hier ließ er, dessen Namen man bis dahin nur aus einigen musikwissenschaftlichen Aufsätzen in Fachzeitungen gekannt hatte, 1873 den ersten Band seiner Bachbiographie ausgehen und dokumentierte sich damit sofort als einen Kunstschriftsteller von hervorragender Bedeutung. Die tiefe und umfassende Gelehrsamkeit, die eindringende kritische Schärfe und die glänzende Darstellungsgabe, die Spitta in seinem Werke darlegte, stellten ihn ohne weiteres in eine Reihe mit den deutschen Musikerbiographen ersten Ranges, mit Jahn (Mozart) und Chrysander (Händel). Es war als ein erster äußerer Erfolg, den ihm sein Buch brachte, anzusehen, daß Spitta 1874 als Professor an das Nikolaigymnasium in Leipzig, und damit in die Stadt der Hauptwirksamkeit seines Helden berufen wurde. Wohl war dann seines Bleibens hier nicht lange; aber durch seine Beteiligung an der Gründung eines „Bachvereins", der sich die wichtige und für das volle Verständnis Bachs entscheidende Aufgabe gestellt hat, die Kirchenkantaten des Meisters in ihrer originalen Gestalt, namentlich mit der obligaten Orgelbegleitung und in der Kirche, als dem Orte, für den sie allein gedacht und bestimmt waren, zur Aufführung zu bringen, hat er sich doch auch in Leipzig ein Gedächtnis gestiftet.

Digitized by Google

Schon 1875 folgte Spitta der weiteren Berufung als Professor der Musikwissenschaft an der Universität und der Hochschule für Musik, sowie als ständiger Sekretär der Akademie der Künste in Berlin. Seitdem lebt und wirkt er hier, in hohem Ansehen stehend, das er durch den zweiten Band seines Werkes über Bach, der 1880 erschien, durch seine Ausgaben der Orgelwerke Buxtehudes und der gesamten Werke Heinrich Schützens, sowie durch die kleineren trefflichen biographischen Arbeiten über Schumann, Spontini, K. M. v. Weber, Schütz u. a. noch weiter befestigt und gemehrt hat. — Spittas Bachbiographie ist ohne Frage die bedeutendste Leistung, welche auf dem musikwissenschaftlichen Felde während der letzten zwanzig Jahre hervorgetreten ist. In derselben geht der Verfasser von der Grundanschauung aus, daß Sebastian Bach „in der deutschen Musik der drei letzten Jahrhunderte gleichsam den Knotenpunkt bildet, welchem alle früheren Richtungen konvergierend zustreben, um aus ihm zu frischen Wirkungen sich zu vereinzeln." Doch hielt es Spitta nicht für seine Aufgabe, in letzterer Richtung weitergehend, diese Wirkungen ausführlicher darzustellen; und dies um so weniger, als ihm „überhaupt wohl die Zeit noch nicht gekommen scheint, über den tiefgreifenden Einfluß der Bachschen Kunst namentlich auf die Musik des 19. Jahrhunderts das letzte Wort zu sprechen." Um dagegen eine „breite historische Grundlage für die Darstellung" des Künstlertums und der Kunstwerke seines Helden zu gewinnen und auf ihr die ganze „Großartigkeit von dessen Künstlererscheinung" zur Anschauung bringen zu können, erkannte er es als eine unabweisliche Forderung an den Biographen Bachs, „in dem vorausliegenden Zeitraum die Fäden auszusondern, welche jenen Knoten schürzen sollten und den Ursachen nachzuspüren, warum sie gerade in einer Persönlichkeit wie Bach zusammenlaufen konnten." Und „je mächtiger und verzweigter die Wurzeln waren, mit denen Bachs Persönlichkeit und Kunst im Erdreich des deutschen Lebens und Wesens haftet, in desto weiterem Umkreis mußte das Gebiet aufgegraben werden, um dieselben bloß zu legen." In trefflicher Weise hat Spitta schon diesen grundleglichen Teil seiner Aufgabe gelöst: mit tief eindringender Forschung und umfassendem Blicke hat er die Entstehung und Fortbildung der musikalischen Formen des 17. Jahrhunderts, der kirchlichen Vokal- und Orgelmusik, wie der weltlichen Instrumental- und Kammermusik, verfolgt und gezeigt, wie Bach alle diese Formen mit der „centripetalen Kraft seines Genius" sich angeeignet, durch das Medium seiner überragenden Orgelkunst hindurchgeführt und so zu kirchlichen Formen fort- und umgebildet hat. Von Spitta und seinem Buche angeregt, sind bereits auch andere Forscher auf dem noch so sehr der Aufhellung bedürfenden Gebiete der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts thätig; und wenn wir durch ihr Bemühen nach und nach zu einem vollen Einblick in die musikgeschichtliche Entwicklung dieser Zeit gelangen werden, in der sich ja die spezifisch deutsch-evangelische Kirchenmusik in Stil und Formen gebildet hat: dann müssen die schiefen Anschauungen über Wesen und Art unserer Kirchenmusik, wie sie v. Winterfeld aufgebracht hat und wie sie seine Nachbeter so zähe festhalten, von

Digitized by Google

selbst schwinden. — Im speciell biographischen Teil seines Werkes hat Spitta alle, die vor ihm eine Darstellung von Bachs äußerem Leben versucht haben, weit überholt und ein so genaues und sprechendes Lebensbild des Meisters gezeichnet, daß durch etwa neu auftauchendes biographisches Material, dessen Züge vielleicht da und dort in eine hellere Beleuchtung treten, wesentlich aber kaum sich noch verändern dürften. — Eine Fülle von Geist und Phantasie hat Spitta sodann noch auf die erklärende Besprechung der Werke Bachs gewendet und hierbei „natürlich auf das formale Moment das größte Gewicht gelegt, entsprechend dem Verhältnisse, in welchem dieses der exakten Wissenschaft zugänglicher ist, als das ideale. Letzteres darum ganz unberührt zu lassen, hielt er sich jedoch nicht für berechtigt, da er so einen Teil seiner Aufgabe, eine umfassende Darstellung der Kunst Seb. Bachs zu geben, hätte unerfüllt lassen müssen." Doch war er sich der ganz besonderen Schwierigkeiten, welche gerade diese Seite seiner Aufgabe barg, gar wohl bewußt. Er sagt hierüber selbst: „der musikalische Schriftsteller kann die Grundstoffe einer Form vorlegen, die Modifikationen aufweisen, welche sie im einzelnen Falle durch das künstlerische Subjekt erfährt: ein wesentlich Musikalisches, der Stimmungsgehalt, ist dadurch dem Leser noch nicht vermittelt. In der Vokalmusik bildet das gesungene Wort eine Notbrücke; in der Instrumentalmusik hat man die Wahl, entweder den Leser einem anatomischen Präparat gegenüber zu stellen, oder den Versuch zu machen, mittelst eines kurzen Wortes die Stimmung zu bannen, welche allein erst das Präparat zu blühendem Leben erweckt. Ich habe das letztere vorgezogen und muß es darauf ankommen lassen, inwieweit das, was ich bei diesem und jenem Musikstück empfinde, auch die Empfindung anderer ist." Ob Spitta in jedem einzelnen Falle das vollständig deckende Wort zur Bezeichnung des Empfindungsgehaltes der Bachschen Werke gefunden habe, ist hier nicht zu entscheiden; er selbst verwahrt sich ausdrücklich gegen die Unterstellung, „daß es zum Genusse eines Kunstwerks überhaupt nötig sei, dessen Stimmungsgehalt irgendwie in Worte umzusetzen." Es liegt in der Natur der Bildersprache, die da zu sprechen, der „seelischen Zeichenkunst", die da anzuwenden war, daß „alle Erfolge nur relative bleiben müssen, weil es immer Leute geben wird, die sich von diesem oder jenem Bilde nicht befriedigt fühlen," wie Ehlert richtig bemerkt hat. Das aber benimmt der Verdienstlichkeit des Werkes auch nach dieser Seite hin nicht das mindeste: Spitta hat auch hier für das Verständnis Bachs und seiner Kunst unvergleichlich viel mehr gethan, als alle vor ihm. — Die folgenden Schriften Spittas haben wir hier zu verzeichnen:

1. Johann Sebastian Bach. Iter Band. 1873. XXVIII u. 856 S. gr. 8°. IIter Bd. 1880. XIV u. 1014 S. gr. 8°. — 2. Johann Sebastian Bach, in der Sammlung musik. Vorträge. Leipzig, Breitkopf & Härtel. I. 1879. Nr. 1. 58 S. gr. 8°. — 3. Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes (vgl. den Art.) — 4. Ausgabe der Werke Heinrich Schütz' (vgl. den Art.) — 5. Biographische Artikel über Schumann, bei Grove,

Digitized by Google

Dict. of Music. III. S. 384—421; Spontini, daſ. III. S. 665 bis 682; K. M. v. Weber, daſ. IV. S. 387—429; Heinrich Schütz in der Allg. deutſchen Biogr. 28 S. gr. 8° (hier auch noch andere, kürzere biogr. Artikel, wie über Homilius u. a.). — 6. Abhandlungen: Das Oratorium als Kunſtgattung, Allg. muſik. Ztg. 1868. Nr. 18—21; Über Bearbeitungen älterer Vokalwerke, Muſik. Wochenblatt 1875. Nr. 36—44; Die Wiederbelebung proteſt. Kirchenmuſik auf geſchichtlicher Grundlage, Deutſche Rundſchau 1882. Heft 7. S. 105—121; Händel, Bach, Schütz. Ebendaſ. 1885. Heft 7. S. 36—54; Über die Beziehungen Sebaſtian Bachs zu Chriſtian Friedrich Hunold und Mariane v. Ziegler. 1884. 32 S. gr. 8° (in „Hiſtoriſche und Philologiſche Aufſätze, Feſtgabe an Ernſt Curtius zum 2. September 1884").

Spittel, Wilhelm, Hoforganiſt zu Gotha, iſt am 23. Februar 1838 zu Molsdorf bei Erfurt geboren. Er erlangte ſeine muſikaliſche Ausbildung am Konſervatorium zu Leipzig, wo er während drei Jahren zugleich die Univerſität beſuchte. Später ging er als Muſiklehrer nach Gotha, wo er ſeit 1876 die Stellen eines herzogl. Seminarmuſiklehrers und Hoforganiſten inne hat. Von ihm, der ein tüchtiger Orgelſpieler iſt, ſind die folgenden Werke bekannt:

15 Vor- und Nachſpiele für Orgel. Erfurt, Körner. — 100 Präludien ſtrengen und freien Stils zu den gebräuchlichſten Chorälen eines jeden evang. Choralbuchs. Langenſalza 1887. Greßler. — Der Orgelunterricht in evang. Volksſchullehrer-Seminarien, als Vorbereitung für das kirchliche Organiſtenamt. 1887. gr. 8°.

Spitzflöte und **Spitzquinte**, eine offene (reſp. halbgedeckte), allgemein bekannte und viel verwendete treffliche Füllſtimme der Orgel, die in einer andern Bauart auch als Soloſtimme gebraucht werden kann. Sie iſt, wie wir von Mich. Prätorius wiſſen, in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommen[1]) und wurde um ihres oben ſpitz zulaufenden Korpus willen „darumb recht Spitzflöt geheißen." Dieſe ihre Körperform war von jeher auch die Veranlaſſung, ſie mit andern Orgelſtimmen, die ebenfalls koniſche Pfeifen haben, zu verwechſeln; ſo mit der gemshornartigen Spill- oder Spindelflöte (vgl. den Art.), dann mit der Flachflöte (vgl. den Art.), die ihr allerdings verwandt iſt, aber oben nicht ſo eng gemacht wird und daher einen etwas ſtärkeren und helleren Ton hat, als die Spitzflöte, — endlich als Quinte noch mit der Jula (vgl. den Art.), die manchmal ebenfalls koniſche Körper erhielt.[2]) Eigentlich iſt die Spitzflöte ein Principal,

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 135, wo er uns ſagt, daß zu ſeiner Zeit „dieſer Art Menſur noch nicht gar lange üblich und im Gebrauch geweſen" ſei, um dies S. 115 dahin zu präziſieren, die Spitzflöte ſei „vor neunzig Jahren", d. i. von 1620 zurückgerechnet, um 1530 bekannt geworden. Eine Abbildung giebt Prätorius in der Sciagr. Tab. XXXVII. Fig. 11.

[2]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 199. 233. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 145.

Digitized by Google

denn sie erhält am Labium weite Principalmensur und verjüngt sich nach oben um 1/3 dieser Weite. Auch soll sie als Füllstimme einen bedeckten sanften Principalton ohne Schärfe haben und erhält zu dem Ende Körper aus feinem Metall (Ladegast hat in Schwerin eine Spitzflöte aus 14löt. Metall), seltener in der Tiefe auch von Holz, und einen Aufschnitt von 1/5 bis 2/7 der Labienbreite, je nach Maßgabe des Luftzuflusses. In älteren Orgeln kam sie in der Tongröße von 8′ 4′ 2′ und 1′ im Manual, und 8′ als Spitzflötenbaß auch im Pedal vor; jetzt findet man sie meist als Manualstimme mit 4′ Tongröße. Außerdem wird sie noch als Quinte zu 2 2/3′ und 1 1/3′ verwendet und heißt so Spitzquinte, veraltet auch Quintspitz. — Bei der schon oben berührten andern Bauart, durch welche die Spitzflöte auch als Solostimme brauchbar werden soll, erstrebt man mittelst engerer Mensur und entsprechendem Aufschnitt einen weichen, angenehmen Flötenton mit etwas Strich. Auch diese Spitzflöte hat Mich. Prätorius schon gekannt, denn er sagt: „Auch habe ich Spitzflöten-Art funden, welche oben gar wenig offen und unten gar enge labieret sein; dahero einen aus dermaßen lieblichen Resonanz von sich geben: aber mit großer Mühe zur reinen und rechten Intonation zu bringen seind.“

Sponsel, Johann Ulrich, war am 13. Dezember 1721 zu Muggendorf im Baireuthischen (Kreis Oberfranken) geboren und lebte zuletzt als „Hochfürstlich-Brandenburg-Anspach-Baireuthischer Superintendens und Pastor“ zu Burgbernheim (Mittelfranken), wo er am 5. Januar 1788 starb. — Als 1768 in seiner Kirche zu Burgbernheim eine neue, von dem Orgelbauer Georg Martin Gessinger aus Rothenburg ob der Tauber erbaute Orgel aufgestellt und eingeweiht wurde, hatte er die Einweihungspredigt zu halten und wollte in derselben auch „etliche historische Notizen von den Orgeln“ beibringen. Dies veranlaßte ihn zu bezüglichen Forschungen, die ihm das folgende Resultat ergaben: „Ich gerieth auf Entdeckungen, die vor mir noch keiner gemacht hat. Jedermann glaubte bisher, die Orgeln wären schon alt, und gehörte ihre Erfindung wohl gar in die Zeiten vor der Geburt Jesu. Wenigstens machte sie Niemand jünger, als das achte Jahrhundert nach der Geburt Christi. Ich aber zeige, daß dieses Vorgeben eitel seye. Man vermengte die Wasserorgel der Alten mit unsern jetzigen Orgeln. Die Erfindung unsrer Orgeln kann nicht früher angesetzet werden, als in das vierzehende Jahrhundert nach der Geburt unsers Erlösers.“ Seine Forschungen und dieses Resultat derselben legte Sponsel nieder in der Schrift:

146. Heinrich, Orgellehre. 1861. S. 41. — Lateinisch nannte man diese Stimmen „Tibiae cuspidatae“, zugespitzte Flöten, „von cuspis, eine Spitze“, wie Adlung erklärt. Daraus machte man dann für unsre Stimme den Namen „Cuspida“ oder gar „Flauta cuspida“, wie noch bei Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau. 1887. S. 163 zu lesen ist. Vgl. dagegen Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 155. Samber, Manuductio ad organum. Salzburg 1704. S. 153 nannte die konischen Stimmen kurzweg „Coni“.

Digitized by Google

Orgelhistorie. Nürnberg, bei Georg Peter Monath. 1771. 167 S. kl. 8°, in der er die Nachrichten alter Schriftsteller und Dichter fleißig zusammengestellt und in seinem Sinne kommentiert hat. Von Interesse für die neuere Orgelgeschichte ist auch noch eine Beigabe des Büchleins: 17 Dispositionen größerer Orgelwerke des vorigen Jahrhunderts aus der Heimatgegend des Verfassers, mit Angabe der Orgelbauer und andern Notizen.[1])

Springlade. Diese ältere Orgelwindlade wurde, wie uns Michael Prätorius berichtet, zuerst „in Niederland und Brabant gemacht und gebraucht," und zwar „bei zweihundert Jahren" vor seiner Zeit, also vom Anfang des 15. Jahrhunderts an.[2]) In Deutschland war die Springlade zur Zeit des Prätorius noch vielfach im Gebrauch und Prätorius redete ihr warm das Wort. In der Folge trat sie gegen die Schleiflade mehr und mehr zurück und schon Werckmeister kann wegen ihres komplizierten Baues — wegen des „vielen Gekrickele", wie er sagt — nicht genug vor ihr warnen.[3]) Gleichwohl hat sich die Springlade, wenn auch nur in einzelnen Exemplaren, in Norddeutschland bis auf die Gegenwart erhalten.[4]) Man hat auch eine neuere Kegellade als eine „verbesserte Springlade" bezeichnet; aber diese Bezeichnung ist nicht gerechtfertigt, denn die Springventile der alten Springlade gehörten zur Registratur, da sie durch den Registerzug geöffnet wurden, die Ventile der neueren Kegellade aber sind Spielventile, die durch die Tasten ge-

---

[1]) Fétis' Urteil, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 87 über Sponsels Büchlein: c'est un ouvrage médiocre" kann daher nur als leichtfertig und oberflächlich bezeichnet werden. Fétis hätte besser gethan, wenn er sich zuerst genauer nach Sponsels Heimat erkundigt hätte, dann hätte er sie nicht „dans l'électorat de Brandebourg" verlegt.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 107. 108. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 397 hat auf eine bis jetzt übersehene Urkunde aufmerksam gemacht, welche die Richtigkeit der Angabe Prätorius' bezeugt. Es ist dies das berühmte Genter Altarbild der van Eyk, das nach Kugler, Kunstgesch. II. 1859. S. 701. 702 von 1420—1432 gemalt wurde. Dort spielt einer der Engel ein Positiv mit zwei Reihen Pfeifen und einem Registerzug in Tastenform. Dieser Registerzug ist niedergedrückt und wird durch einen Wirbel festgehalten; daraus ist mit Sicherheit zu schließen, daß in der abgebildeten Orgel eine Springlade sich befand, weil nur bei ihr ein solches Festhalten des Registerzugs nötig war.

[3]) Vgl. Prätorius, a. a. O. Werckmeister, Orgelprobe. Ausg. 1716. S. 39—42. „Ich aber warne einen jeden vor Spring-Laden, denn ich habe ihre Tugend erlebet und erfahren" — schließt Werckmeister seine seitenlange Auseinandersetzung.

[4]) Der Orgelbauer Stahlhuth (vgl. den Art.) berichtete bei Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 138: „Im ehmaligen Fürstenthum Hildesheim fand ich noch manche Orgeln mit Springladen. Ich nenne die Domorgel, die in der Godehardi- und in der Kreuzkirche zu Hildesheim, dann die Orgel in der ehmaligen Kloster- jetzt Pfarrkirche zu Lammspringe und die zu Heiningen. In den letzten 20 Jahren ist aber sehr damit aufgeräumt worden, so daß von den genannten Orgeln die zu Heiningen die einzige sein dürfte die noch intakt geblieben ist." — Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. II. 2. S. 972 fand „noch ein sehr gut gearbeitetes Exemplar einer Springlade in einer alten Orgel zu Eimbeck."

Digitized by Google

öffnet werden.[1]) — In ihrer Einrichtung kam die Springlade bis zum Verschluß der obern Kanzellenöffnung mit der Schleiflade überein: sie hatte den Windkasten, die Spielventile und die Kanzellen, wie diese. Die obere Kanzellenöffnung war bei der einen, wohl älteren Art der Springlade mit einem einfachen Deckel luftdicht verschlossen; in dessen Bohrlöchern standen oben unmittelbar die Pfeifen, unten in jeder Kanzelle aber waren diese Bohr- oder Pfeifenlöcher mittelst kleiner, durch eine Feder angedrückter Ventile verschlossen. Von jedem dieser Ventile ging ein Draht abwärts, und diese sämtlichen Zugdrähte, die zu einem Register gehörten, waren unter dem Windkasten der Reihe nach von rechts nach links an einer Leiste befestigt, die mit dem Registerzug so in Verbindung stand, daß sie durch dessen Anziehen abwärts gezogen wurde und die angehängten Ventile öffnete.[2]) Diese Einrichtung war die der einfachen Springlade. Die spätere doppelte Springlade dagegen hatte auf jeder Kanzelle einen doppelten Pfeifenstock, an dessen unterer Hälfte, Keil genannt, die Ventile saßen und, wenn es notwendig war, mit dem Keil herausgenommen werden konnten, während die obere Hälfte des Stocks mit den Pfeifen fest stand. Durch die beiden Teile des Pfeifenstocks ging hinter jeder Pfeife ein Stecher von Messingdraht auf das der Pfeife zugehörige Ventil. Die sämtlichen zu den Pfeifen eines Registers gehörenden Stecher standen hinter den Pfeifen und gleichweit über die Pfeifenstöcke hervorstehend von rechts nach links in einer Reihe und konnten von einer über ihnen liegenden Leiste zusammen niedergedrückt werden. Diese Leiste war mit dem betreffenden Registerzug so verbunden, daß sie, wenn dieser angezogen wurde, die Stecher niederdrückte. Damit wurden die Ventilchen geöffnet und die sämtlichen Pfeifen des Registers waren klangbar, erklangen aber natürlich erst dann, wenn durch den Niederdruck der Tasten die Spielventile zu den Kanzellen der einzelnen Pfeifen ebenfalls geöffnet wurden. Der Gegendruck der Federn unter den Pfeifenventilen hätte diese, sobald der Registerzug freigegeben wurde, auf ihre Löcher zurückspringen machen — daher heißen die Ventile Springventile und die Lade Springlade —; es erhielt deswegen jede Registerstange gleich hinter dem Manubrienknopf eine Kerbe und wurde in die Unterseite ihres Loches im Gehäuse eingehängt, wie dies jetzt ebenso bei den Registerzügen der Kegellade geschieht.

Spunde, Brettstücke von je nach Bedürfnis verschiedener Größe und Form, werden in den windführenden Teilen der Orgel da verwendet, wo ein Windbehältnis

---

[1]) Der schweizerische Orgelbauer Friedr. Haas im Kloster Muri, nachher in Luzern bezeichnete seine Kegellade als eine „verbesserte Springlade". Vgl. Töpfer, a. a. O. II. 2. S. 973—991.

[2]) Dies ist die Registrierungseinrichtung, welche nach einer von Edmund Schulze in Paulinzelle nach der Natur aufgenommenen Skizze bei Grove, Dict. of Music. II. S. 580 im Art. „Organ" abgebildet ist.

Digitized by Google

entweder fest oder beweglich luftdicht verschlossen werden muß. — Die Kanzellenspunde der jetzt fast ausschließlich „gespündeten" Schleifladе sind bereits bei dieser (Bd. III. S. 208) erwähnt, und auf die Windkasten-Spunde werden wir im Art. „Windkasten" zurückzukommen haben. — Spunde heißen auch die Deckungen der hölzernen Gedackte,[1]) die aus einem viereckigen Brettstückchen bestehen und mit einem Handgriff versehen sind, der aus der Pfeifenmündung aufragt. Diese Pfeifenspunde müssen die Pfeife winddicht verschließen und daher so beledert sein, daß sie auch ohne eingeklemmte Lederstückchen festsitzen. Da sich aber jedes Holz bei Veränderung der Witterung bewegt, so werden solche Spunde am besten aus Hirnholz, und zwar derselben Holzart wie die Pfeifenwände gemacht, damit sie sich ebenso dehnen und wieder zusammenziehen, wie diese. Spunde aus Brettstückchen, die nach den Längenfasern geschnitten sind, werden bei trockener Witterung locker werden und in die Pfeife einsinken, bei nasser aber unter Umständen die Pfeife sprengen. Die Spunde großer Pfeifen macht man, damit sie sich weniger werfen, aus mehreren fest verleimten Stücken. — Beim Stimmen werden die Spunde zu tiefer Pfeifen behutsam tiefer eingetrieben, die zu hoher aber ebenso etwas herausgezogen. Wenn bei großen gedeckten Pfeifen einmal ein Spund in die Pfeife hineinfallen sollte, so rät Heinrich, zwischen den Spund und seine Belederung eine Lage Papier einzuschieben, um ihm mehr Schluß zu geben.

Stabat mater dolorosa. Die „Sequentia de compassione beatae virginis" wird in ihrer jetzt bekannten Form, die jedoch die erweiternde Überarbeitung einer älteren Vorlage zu sein scheint,[2]) gewöhnlich dem berühmten Minoriten und Mystiker Jacopone (da Todi, auch Jacopo a Tuderto und Jacobus de Benedictis genannt, † 1306)[3]) als Verfasser zugeschrieben. Streng genommen eigentlich eine Prosa (vgl. den Art.), wurde das Stabat mater, seit die genauere Unterscheidung der lateinischen metrischen Formen sich verlor und der Unterschied zwischen Prosa und Sequenz und Sequenz und Hymnus sich verwischte, immer als eine Sequenz bezeichnet. Als solche wird es auch im römisch-katholischen Ritus in der Messe des „Festes der sieben Schmerzen Mariä" (Festum septem dolorum B. M. V., Feria VI post Dominicam Passionis) nach einer liturgischen Melodie von 5 Abschnitten (außer dem Amen), und am selben Fest außerdem noch als Hymnus in drei Abschnitten (in Matutin, Laudes und Vesper) gesungen.[4]) Aus

[1]) So bei Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 45 und den ihm folgenden. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 23 u. Orgelbau-Revisor 1877. S. 75 u. a. nennen sie auch Deckel und Stöpsel.

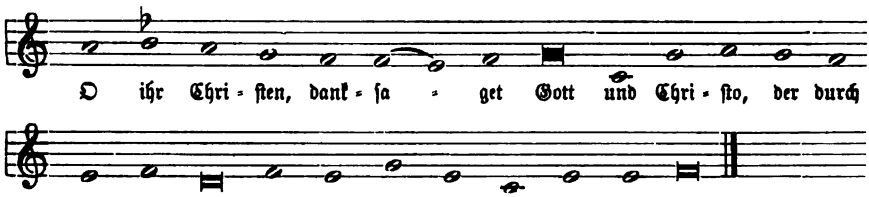
[2]) Mone, Latein. Hymnen des Mittelalters. II. S. 147—154 hält den Papst Innocenz III. für den Autor der älteren Fassung, und Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I. Nr. 214. S. 136 und Nr. 262. S. 162 pflichtet ihm bei.

[3]) Vgl. über ihn Wadding, Annales Minorum. 1723. V. S. 407—414. Böhmer, Romanische Studien. 1871. I. S. 123—161. Bäumker im Cäcilienkalender. Jahrg. 1883.

[4]) Vgl. diese liturgischen Melodien bei Mettenleiter, Enchiridion chorale. 1853. S. 586

Digitized by Google

Teilen dieſer liturgiſchen Melodie ſind in den älteren katholiſchen Geſangbüchern verſchiedene liedmäßige Weiſen für den lateiniſchen und deutſchen Text des Stabat mater gebildet worden,[1]) und ſchon Michael Weiſſe hatte im erſten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bog. DVI eine ſolche gebildet, die er „Stabat mater dolorosa“ überſchrieb, aber mit einem andern, von ihm ſelbſt herrührenden Text verſah. Dieſe Weiſe, welche ſich im Brüdergeſangbuch bis 1731 erhielt, iſt:



Die deutſche evangeliſche Kirche konnte zwar das Dies irae mit ſeinem allgemein chriſtlichen, dagegen nicht das Stabat mater mit ſeinem ſpezifiſch katholiſchen Inhalt in ihren Gebrauch herübernehmen. Wohl hat man neuerdings z. B. im Württembergiſchen Geſangbuch eine deutſche Bearbeitung aufgenommen, aber dieſe iſt eben nicht mehr das Stabat mater, da ſie das, was im Original auf Maria ſich bezieht, auf Chriſtum überträgt. Vgl. den Art. „Schaut die Mutter voller Schmerzen“.[3])

---

bis 589 und S. 592. — In der Sixtiniſchen Kapelle wird das herrliche zweichörige Stabat mater von Paleſtrina als Offertorium am Gründonnerstag geſungen. Vgl. Grove, Dict. of Music. III. S. 688.

[1]) Man findet verſchiedene derſelben neu gedruckt bei Meiſter, Das kath. deutſche Kirchenlied I. Nr. 142. 143. S. 307—309 und in der Neubearbeitung desſelben Werks von Bäumker I. Nr. 211—214. S. 475. 476.

[2]) Sie ſteht auch als zweiter unter den 7 Abſchnitten der liturgiſchen Melodie, welche Layriz, Kern III. Nr. 600. S. 134 bringt und nach ſeinem Quellennachweis S. VI einem „Manuſkript aus dem XV. Jahrhundert im Michaeliskloſter zu Bamberg“ entnommen hat.

[3]) Der ſchöne Text des Stabat mater hat von jeher bedeutende Tonſetzer zur Kompoſition angeregt. An einige der namhafteſten ſolcher Kompoſitionen ſei noch kurz erinnert. Ein vortreffliches Stabat mater iſt ſchon von Josquin des Près vorhanden und jetzt bei Ambros, Geſch. der Muſik. Bd. V. 2. Aufl. 1889 neu gedruckt. — Zwei herrliche Werke über den Text, das eine für 2 Chöre zu acht Stimmen, das andere für 3 Chöre zu 12 Stimmen, hat Paleſtrina geſchrieben. Beide ſind jetzt im Original zu finden in der Paleſtrina-Ausg. von Breitkopf & Härtel. Bd. VII. Bekannt und in den Sammlungen der in der Karwoche in der Sixtiniſchen Kapelle geſungenen Muſik öfters gedruckt war ſchon vorher das erſte, 2chörige dieſer Werke — vgl. z. B. die franzöſiſche Ausg. von Choron, S. 65—80, auch meine Musica sacra. Schafft. 1869. II. Nr. 2. S. 6—15 — und kein geringerer als Richard Wagner hat dieſes Stabat mater mit Phraſierungs- und andern Vortragszeichen, aber auch mit weiteren Änderungen neu ediert. — Mehrfach neu gedruckt und namentlich in einer Bearbeitung von Robert Franz iſt bekannt geworden das Stabat mater von Emanuele d'Aſtorga;

Digitized by Google

Stade, Heinrich Bernhard, Stadtkantor und Organist zu Arnstadt, war am 2. Mai 1816 zu Ettischleben bei Arnstadt geboren. Er erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, der dort Kantor und Lehrer war, und besuchte dann 1832—1835 das Lehrerseminar zu Arnstadt. Doch wendete er sich mehr und mehr zur Musik und bildete sich 1836—1839 bei E. L. Gebhardi in Erfurt zu einem trefflichen Orgelspieler aus, als welcher er mit Erfolg Konzertreisen machte. 1842 wurde er Organist an der Neuen Kirche zu Arnstadt und 1855 zugleich Kantor und Musikdirektor daselbst. In weiteren Kreisen machte sich Stade dadurch bekannt, daß er die Wiederherstellung der Bachorgel in der Neuen Kirche zu Arnstadt anregte und deren Umbau mit Hingabe und Umsicht leitete.[1]) Er starb zu Arnstadt am 29. Mai 1882, 66 Jahre alt. — Von seinen Werken für Orgel sind nur folgende bekannt geworden:

1. Variationen über ein Originalthema für Orgel. Op. 3. Leipzig, Siegel. — 2. Der wohl vorbereitete Organist. Ein Präludien-, Choral- und Postludien-Buch, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Op. 5. Sondershausen, Eupel. 2 Teile. 4^0. — 3. Vorspiel zu dem Lied „Jesu meine Freude", im Schneider-Album 1861. S. 114—117. — 4. Adagio A-dur für Orgel, im Töpfer-Album. S. 41.

Stade, Dr. Wilhelm, Hofkapellmeister in Altenburg, ist 1817 zu Halle geboren. Da er zum Theologen bestimmt war, besuchte er 1831—1839 das Gymnasium des dortigen Waisenhauses, ging aber dann zur Musik über und studierte 1839—1842 in Friedr. Schneiders Musikschule in Dessau. Nachdem er darauf zwei Jahre lang Kapellmeister des Bethmannschen Theaters in Halle und Dessau gewesen war, kam er als Stadtorganist und Universitäts-Musikdirektor nach Jena, wo er bis 1860 in verdienstlicher Weise wirkte. Dann folgte er dem Rufe als Hoforganist und Konzertmeister nach Altenburg, wo er später zum Kapellmeister ernannt wurde, und noch lebt. — Stades hier anzuführende Werke sind:

1. Orgelkompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauch, sowie zum Studium. Heft 1. 2. Erfurt, Körner. Ferner H. 1. 2. 3. 4 im Album für Orgelspieler. Leipzig, Kahnt. Lief. I. XXIV. LXXI u. LXXII. — 2. Hymnus nach dem

vgl. Riehl, Musik. Charakterköpfe. I. 1857. S. 26—29. Berühmt ist ferner noch das Stabat mater von Pergolesi 1736, und auch von Haydn, Winter, Neukomm u. v. a. sind tüchtige Kompositionen des Textes bekannt. Aus neuerer Zeit ist schließlich noch das vielbesprochene, opernmäßige Stabat mater von Rossini anzuführen; vgl. über dasselbe z. B. Krüger, Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. 1847. S. 210—212.

[1]) Am 1. Septbr. 1862 erließ er einen Aufruf an die musikalischen Kreise Deutschlands um Beiträge zur Erhaltung und würdigen Herstellung der Orgel, an der Seb. Bach vom 14. Aug. 1703 bis 1. Juli 1707 als Organist angestellt war. Es flossen ihm aus allen Teilen Deutschlands 13 200 Mark zu und die Orgel konnte damit zu 60 kl. Stn. erweitert und zu einem würdigen Bachdenkmal gestaltet werden, das am 1. Juli 1878 vollendet war. Vgl. Euterpe 1862. S. 117. 118. 1879. Nr. 8. S. 127. 128. Urania 1883. Nr. 2. S. 21—28. Spitta, Bach I. S. 220. 221.

Digitized by Google

68. Psalm. Für Männergef. Soli und Chor, mit Orch. Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 3. Psalm 121: „Ich hebe meine Augen auf." Für 8st. gem. Chor. Leipzig, Heinze. — 4. Kanon für Orgel, im Schneider-Album 1861. S. 86. 87.

Staden,[1]) Johann, ein zu seiner Zeit angesehener Nürnberger Organist und fruchtbarer Kirchenkomponist, der durch mehrere Melodien im evangelischen Kirchengesang fortlebt, war 1579[2]) zu Nürnberg geboren. Über seine Jugendgeschichte ist Näheres nicht mehr bekannt; doch dürfen wir annehmen, er werde seine musikalische Bildung in seiner Vaterstadt erlangt haben und vielleicht neben Melchior Franck, Johann Jeep u. a. noch zu den Füßen Hans Leo Haßlers gesessen sein, der ja bei Übernahme der Oberleitung der gesamten städtischen und Kirchenmusik zu Nürnberg am 16. August 1601 versprochen hatte, er wolle den „Stadtpfeiffern vnd andern Musicis, die sich zur Music gebrauchen lassen, hülflich, räthlich vnd beistendig sich erzaigen mit Anweisung vnd wolmainlich getrewer Instruction." 1603 hatte der Kurfürst Joachim Friedrich von Brandenburg seinem Bruder Christian die erledigte Markgrafschaft Baireuth und Kulmbach übertragen. Der neue Markgraf wird sich bald auch eine Hofkapelle eingerichtet, und in diese Johann Staden als Hoforganisten vielleicht schon 1604 berufen haben. Jedenfalls nennt sich dieser auf seinem ersten Werk 1607 „Fürstlich Brandenburgischen Hoforganisten", und war dies als junger Mann zunächst in der kleineren Residenz Kulmbach — „oberhalb Gebirgs", wie er selbst sagt —, von 1610 an aber in Baireuth. 1615 oder 1616 verließ er diesen Dienst[3]) und ging nach Nürnberg, wo er anfänglich ohne bestimmte Anstellung nur der vornehmen Gesellschaft seiner Vaterstadt in „dero ge-

[1]) Der Name wird auch „Stade" und „Stad" geschrieben. Johann Staden legte „besonderen Wert auf die Rechtschreibung seines Namens und gab ihn selbst auf Titeln mit lateinischem Wortlaute mit deutschen Lettern und der deutschen Endung „—en". Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1881. S. 58. Anm. 1. — Zeitgenossen und spätere Landsleute schrieben vielfach nur „Stad"; so z. B. Val. Andreä, der durch den älteren Saubert, seinen Gegenschwäher, mit Johann Staden bekannt war, in einem Liede über das Motto „Gottes Gnad hilft ans Gstad", welches das Akrostichon „Joan. Stad" bildet. Vgl. Zahn, Melodien II. S. 49; dann der etwas spätere Falck, der in seinen „Seelen-Cymbeln" 1672 immer nur „Johann Stad", „Theophilus Stad" hat. Vgl. Euterpe 1872. S. 106. Vielleicht war „Stad" die Aussprache im Nürnbergisch-fränkischen Dialekt.

[2]) Nicht wie seit Gerber, Altes Lex. II. S. 555 allgemein — vgl. Schilling, Lex. VI. S. 401. Fétis, Biogr. des Musiciens. VIII. S. 104. Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 392 (hier ist er überdies irrtümlich „Johann Gottlieb" genannt) u. v. a. — angegeben wurde 1581. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1883. S. 102.

[3]) Er war also nicht mehr in Baireuth, als 1619 drei seiner größten Zeit- und Kunstgenossen, Heinrich Schütz, Michael Prätorius und Samuel Scheidt, dorthin zum Besuch kamen und „in aula illustri Biruthina in consessu Principum et Magnatum" zusammen musicierten, wie Scheidt in der Vorr. (dat. Halle, 18. Sept. 1621) des ersten Teils seiner „Geistl. Konzerte". Hamb. 1622 erzählt.

Digitized by Google

wöhnlichem Muſikaliſchem Kräntzleins Exercitio für einen Organiſten und coadjuvanten" diente, bis er 1618 zugleich Organiſt an der Lorenzerkirche wurde. Schon 1620 aber erlangte er, wohl durch vornehme Protektion, die „vörderſte" Nürnbergiſche Organiſtenſtelle an der Sebalder Kirche und ſie hatte er dann, muſikaliſch außerordentlich fleißig ſchaffend, aber auch durch ſchwere Lebenserfahrungen geprüft (1627 ſtarben ihm innert zwei Monaten eine Tochter, ein Sohn und die Gattin) inne bis an ſeinen Tod, der im 55. Jahr ſeines Alters in der erſten Hälfte des Novembers 1634 (am 15. November wurde er begraben[1]) eintrat. — Von Johann Stadens zahlreichen geiſtlichen und weltlichen Muſikwerken waren die geiſtlichen nur ihrem kleineren Teile nach noch als eigentliche „Kirchen-Muſic" im älteren, motettenartigen Stile gemeint; weitaus die meiſten derſelben gehören der neueren Liedform an, die aus den auch von Staden fleißig gepflegten älteren inſtrumentalen Tanzformen hervorgegangen iſt. Es ſollten dieſe Liederwerke der „Hauß-Muſic" dienen und auch ſoweit ſie mehrſtimmig geſetzt waren, zugleich „mit einer Stimm, neben dem Basso continuo für einen Organiſten, Theorbiſten oder Lauteniſten," geſungen werden können. Eine obligate inſtrumentale Unterlage hatten auch ſeine Kirchenwerke; auf dem Titel der „Harmoniae sacrae" von 1621 bemerkt er ausdrücklich, daß nur der erſte Teil derſelben unter Umſtänden auch ohne Begleitung könne geſungen werden, daß aber der zweite „Symphonias cum Ritornellis complectens, Musicos, tam Instrumentales, quam vocales" durchaus verlange und namentlich nicht ohne Orgelbegleitung ausgeführt werden könne. Ebenſo ſteht auf dem Titel der „Kirchen-Muſic" von 1625, daß zu deren Ausführung „ein Bassus ad Organum fürnemblich von nöthen, vnd ohn welchen nicht kan muſiciert werden." So ſtand Johann Staden ganz auf dem Boden der neuen Muſikweiſe und war in derſelben ein tüchtiger und würdiger Vorgänger der ſpäteren Nürnberger Muſikerſchule, deren Meiſter Erasmus Kindermann (vgl. den Art.) noch zum Teil ſein Zeitgenoſſe und vielleicht ſein Schüler geweſen iſt. Wir geben ein ſummariſches Verzeichnis der geiſtlichen Muſikwerke Stadens[2]) und ſchließen demſelben zugleich ein ſolches von ſeinen noch in kirchlichem Gebrauch ſtehenden Choralmelodien an:

1. Neue Teutſche Geiſtliche Geſäng, mit 3. 4. 5. 6. vnd 8. Stimmen, auff vnterſchiedene Art componiert ꝛc. Nürnberg 1609. 4°. — 2. Harmoniae sacrae. Pro Festis Praecipvis Totivs Anni, à 4. 5. 6. 7. & 8. voc. etc. Nürnberg 1616. 4°. — 3. Magnificat oder Lobgeſang der H. Hoch-

[1]) Dies Datum trägt als Überſchrift ſein Grablied in der Geſamtausgabe ſeiner „Hausmuſik". 1646. Nr. 60. In ſeinem Todesjahr wurde noch eine Medaille auf ihn geprägt, welche ſein Alter mit 55 Jahren angiebt; daraus ergiebt ſich das obige Geburtsjahr und nicht 1581.

[2]) Eine ausführliche und vollſtändige Bibliographie ſeiner Werke hat Robert Eitner zuſammengeſtellt und in den Monatsh. für Muſikgeſch. 1833. Nr. 9. S. 104—106. Nr. 10. S. 107—111. Nr. 11. S. 119—124 mitgeteilt.

Digitized by Google

gelobten Jungkfrauen Mariae, wie solcher am 1. Capitel Lucae beschrieben wirdt, Jetzo zu Teutsch mit acht Stimmen auff zween Choros ꝛc. componiert durch Johann Staden, vnd Valentin Dretzel, beyde Organisten bey S. Sebaldt vnd S. Laurentzen. Nürnberg 1620. 4°. — 4. Harmoniarum Sacrarum Continuatio, Unius, duarum, trium, 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. & 12 Voc. in duas partes divisa etc. Nürnberg 1621. Fol. — 5. Drey Christliche Bet-Gesäng, zu diesen gefährlichen vnnd betrübten Zeiten sehr nothwendig zu gebrauchen. Mit 4 Stimmen auff jhre gewöhnliche Melodey componiert ꝛc. Nürnberg 1622. 4°. — 6. Harmonicae Meditationes Animae, de Amore JESV reciproco, qvaternis Vocibus depromptae etc. Nürnberg 1622. 4°. — 7. Hauß Music Geistlicher Gesäng, darunter etliche auff die fürnembsten Fest deß Jahrs: Ein theils aber in gemein täglich von Gottliebenden Hertzen nutzlich zu gebrauchen. Mit vier Stimmen componiert ꝛc. Nürnberg 1623. 4°. Dies ist der erste Teil, der 1634 in zweiter Ausg. erschien. Ihm folgten: Ander Theil 1628. Dritter Theil 1628. Vierdter vnnd letzter Theil 1628; dann erschien dieses Werk noch in einer von Stadens Hinterlassenen herausgegebenen Gesamtausgabe. Nürnberg 1646. 4° mit 19, 27, 30 und 42 Liedern; ebenso wurde als „Davids-Harpffe" 1648. Fol. ein Auszug aus demselben für eine Stimme mit Basso cont. von den Erben herausgegeben. — 8. Kirchen-Music, Geistlicher Gesäng vnd Psalmen, auff die fürnembsten Fest im Jahr, vnd sonsten zu gebrauchen: Mit vnterschiedlichen Arten, von 2. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 11. 12. vnd 14. Stimmen ꝛc. componiert. Erster Theil. Nürnberg 1625. 4°. — Ander Theil. Nürnberg 1626. 4°. — 9. Harmoniae Novae sacrarum Cantionum, à voc. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. & 12. Cum et sine Basso ad Organum. Nürnberg 1628. 4°. — 10. Musikalischer Freuden- vnd Andachtswecker, oder Geistliche Gesänglein ꝛc. Auff die Art seiner hiebevor außgegangenen Hauß-Music, meistentheils mit vier, sampt etlichen von fünff vnd sechs Stimmen, componiert ꝛc. Nürnberg 1630. 4°. — 11. Hertzen-trosts-Musica Geistlicher Meditationen mit einer stim, neben dem Basso Continuo etc. componirt. Nürnberg 1630. Fol. — 12. Hertzens Andachten Geistlicher Gesänglein ꝛc. Mit vier Stimmen völlig componiert ꝛc. Nürnberg 1631. Fol. — 13. Harmoniae variatae Sacrarum Cantionum, à Voc. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. & 12. Cum Basso ad Organum etc. Nürnberg 1632. 4°. — 14. Geistlicher Music-klang, darinnen zu dem Basso Continuo die meisten mit einer Stimm, doch das bey etlichen so man wil, auch 2 oder 3 Violen können gebraucht werden, die übrigen aber mit drey Stimmen componiert worden ꝛc. Nürnberg 1633. Fol. — Folgende Melodien von Johann Staden sind in den evangelischen Kirchengesang gekommen und teilweise bis zur Gegenwart im Gebrauch geblieben:[1]) „Ach Gott, wie manches Herzeleid". Hauß-Music II. 1628. Nr. XXIII. „Sei wohlgemuth, laß Trauern fein". H.-M. IV. 1628. Nr. XIX.

[1]) Eitner, Monatsh. für Musikgesch. 1883. S. 124 scheint zu meinen, auch die „11 vierstimmigen Choräle" von Staden, die in der von seinem Sohne (vgl. den folg. Art.) besorgten Ausgabe der Kirchengesänge von Hans Leo Haßler 1637 stehen, sowie die in Dretzels Choralbuch 1731 noch mit seinem Namenszeichen versehenen „Choralmelodien mit beziffertem Baß" seien auch der Melodie nach von unsrem Staden. Das wäre aber irrig; es sind das nur Tonsätze von ihm über ältere Kirchenweisen.

Digitized by Google

„Auf, auf, mein Herz, und du, mein ganzer Sinn." Ist im Erf. G.-B. 1663. S. 496 als „Joh. Stadens Melodey" bezeichnet, in seinen Werken aber noch nicht aufgefunden. „Ach, wie sehnlich wart ich der Zeit", H.-M. I. 1623. Nr. XI. „Jesulein, du bist mein". H.-M. IV. 1628. Nr. V. „O Sonn, du schöne Creatur". H.-M. II. 1628. Nr. X. „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut." Hertzen-trost-Musica 1630. „Ach, wie elend ist unser Zeit". H.-M. I. 1623. Nr. XVII.

Staden, Sigmund Gottlieb,[1]) öfters auch Sigmund Theophil, der Sohn des vorigen, ist durch sein „Geistliches Waldgedicht, oder Freudenspiel, genant Seelewig",[2]) als der „ersten noch bekannten deutschen Oper," wichtiger für die Geschichte der Oper, als für die der evangelischen Kirchenmusik. Wohl sind einige seiner geistlichen Melodien, die er zu Rists und Dilherrs Liedern sang, in die älteren Gesang- und Choralbücher aufgenommen worden; auf die Gegenwart aber, wie die seines Vaters, ist keine derselben gekommen, wenigstens nicht so, daß sie noch im Kirchengesang lebte. — Sigmund Gottlieb Staden war 1607 wohl zu Kulmbach, wo sein Vater damals als Hoforganist lebte, und nicht zu Nürnberg, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren. Er wird die Nürnbergischen Schulen durchlaufen und daneben die musikalische Bildung hauptsächlich unter des Vaters Leitung sich erworben haben. 28 Jahre alt erhielt er 1634 oder 1635 die Organistenstelle an der Lorenzerkirche, und sie hat er dann lebenslang verwaltet.[3]) Freilich war ihm nur kurz zu leben beschieden, denn er starb schon 1655, erst 48 Jahre alt.[4]) Staden

[1]) Harsdörfer hatte in der Vorrede seiner „Frauenzimmer-Gesprechspiele". 4ter Teil. Nürnberg 1644 diesem Staden irrtümlich die Vornamen Johann Gottlieb beigelegt. Diesen Irrtum hat Reißmann, Gesch. der Musik. II. S. 159. Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 392. Hand-Lex. der Tonkunst. 1882. S. 512, auch Eitner, Verz. neuer Ausgaben 1871. S. 186 fortgepflanzt. Dadurch ist ein Johann Gottlieb Staden entstanden, der in Wirklichkeit nicht existierte. Im vorgenannten Werk von Harsdörfer 5. Teil 1644. S. 599 zeichnet unser Staden selbst „Siegmund Gottlieb". — Zwei Brüder von ihm waren: Adam Staden, ein Jurist und guter Poet, zuletzt Registrator in Nürnberg. Als Student zu Altorf hielt er am 25. Januar 1632 eine Rede zum Lob der Musik; von ihm als Komponisten wird „ein Leichenlied mit vielen Stimmen" genannt; vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 554. Neues Lex. IV. S. 246, und Johann Staden, der Jüngere; er wird als Dichter eines geistlichen Liedes in der Ges.-Ausg. von des Vaters „Hauß-Music". 1646. Nr. 18 genannt; vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1883. S. 102.

[2]) Die Quelle dieses Werkes ist das eben genannte Buch Harsdörfers. IV. Teil. 1644. S. 489—622. Jetzt ist es neu gedruckt in den Monatsh. für Musikgesch. 1881. Nr. 4—6. S. 55—146.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesf. II. S. 377. Wenn daher Monatsh. für Musikgeschichte 1881. S. 59 gesagt wird, er sei „im Jahr 1634 Nachfolger des Vaters als Organist an der Sebalduskirche" geworden, und wenn ihn noch Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 943 „Nachfolger im Amt" des Vaters werden läßt, so ist das nicht richtig. — Nachfolger Johann Stadens an St. Sebald war, wie wir von Sigmund Gottlieb Staden selbst erfahren (Dedikation seiner Ausg. Haßlers 1637), der ältere Valentin Dretzel.

[4]) Ein Portrait Stadens — „M. Herr pinxit, J. Sandrart sculpsit Anno 1669" —

Digitized by Google

war ein äußerst regsamer, vielgeschäftiger Musiker. Wenn zu seiner Zeit irgend etwas Neues und namentlich „Curieuses“ in Nürnberg aufkam, da hat er allezeit die Musik dazu gemacht, und sich also den Namen eines „Nürnbergischen Apollo“, den ihm die Zeitgenossen gaben, gewiß redlich verdient. Als am 21. Mai 1643 Joh. Mich. Dilherr einen öffentlichen musikgeschichtlichen Vortrag „De ortu et progressu, usu et abusu musicae“ hielt, illustrierte Staden denselben durch ein ungeheuerliches historisches Konzert, in dem er in 20 Nummern die Entwicklung der Musik von Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht darstellte.[1]) Daß er zu Harsdörffers „Frauenzimmer-Gesprech-Spielen“ 1644 (und darunter zu „Seelewig“) die Musik schrieb, ist schon erwähnt, und als von 1644 an Klaj in der Katharinenkirche „Melodramatische Produktionen“ einrichtete, war es wieder Staden, der die nötige Musik dazugab.[2]) Außerdem nahmen ihn auch noch die geistlichen Dichter als Melodiensänger in Anspruch; so Dilherr 1644, Wülffer 1648 und Rist 1651. — Von Werken Stadens sind hier anzuführen:

1. seine Ausgabe von Haßler: „Kirchen Gesäng: Psalmen vnd geistliche Lieder, von weiland Herrn Johann Leo Haßler ꝛc. von Nürnberg auff die gemeinen Melodeyen, mit vier Stimmen simpliciter gesetzt. Nun aber auffs New widerumb in Druck verfertigt, auch mit andern, dieser Zeit gebräuchlichen Kirchen Gesängen vermehret, Durch Sigmund Theophilum Staden, Organisten bey S. Lorentzen in Nürnberg. Gedruckt zu Nürnberg, bey und in Verlegung Jeremiae Dümlers. M.DC.XXXVII. hoch 4°. — 88 Nrn., darunter 11 von Joh. Staden, 5 von S. G. Staden und je eine von „B. M.“ (? Balthasar Musculus) und „D. P. N.“ (?). — 2. Seelen-Music Geist- und Trostreicher Lieder, in allerley Anligen, zu Trost vnd Erquickung der Seelen zu gebrauchen; Auß Herrn Joh. Michael Dilherrns Andachten genommen, und mit vier Stimmen, auff eine solche Art, daß sie auch nur mit einer einigen Stimm, neben dem Basso ad Organ: auß einem Buch zu singen gesetzt, von Sigismundo Theophilo Staden, Organisten bey S. Lorentzen in Nürmberg. Gedruckt in Verlegung Wolffgang Endters, Buchhändlers ꝛc. M.DC.XLIV. hoch 4°. Erster Theil. 20 Gesänge. Zweiter Theil 1648. — 3. Melodien in Wülffers „Zwölff Andachten ꝛc.“ Nürnberg 1648. — 4. Rists „Neuer himlischer Lieder Sonder-

trägt die Umschrift: „Sigismundus Theophilus Staden Organistus et Instr.: Musicus Norib: Natus MDCVII. Obiit MDCLV,“ und als Unterschrift einige Verse von Sigmund v. Birken. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 47.

[1]) Vgl. die Beschreibung dieser monströsen Aufführung in „Ein Stück Programm-Musik aus dem 17. Jahrhundert“ oder „Ein Konzert zu Nürnberg im Jahr 1643.“ Euterpe 1864. S. 68—70. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 514.

[2]) Man ist nicht einig darüber, was man sich eigentlich unter diesen Veranstaltungen Klajs zu denken habe. Tittmann, Kleine Schriften zur deutschen Litteratur- und Kulturgesch. 1847. I. S. 167. 168 dachte dabei an die alten kirchlichen Mysterien, an das neuere Oratorium, oder gar an das moderne Melodrama. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. 1850. S. 86—112 bestreitet die Richtigkeit dieser Annahme und betont namentlich den außerkirchlichen Charakter der Klajschen Veranstaltungen, die er eher für eine Erneuerung der „Singschulen“ der Meistersinger halten möchte.

Digitized by Google

bahres Buch." Lüneburg 1651. S. 1—68: „Erster Theil, in sich begreiffend Klag- und Bußlieder. Mit neuen von dem fürtrefflichen und hocherfahrenen Meister in der Singkunst Herrn Siegmund Gottlieb Staden zu Nürenberg wolgesetzten Melodeyen." — 10 Melodien.[1]) —

Stadler, Dr. Johann Wilhelm, war am 8. Oktober 1747 zu Reppendorf bei Kitzingen, wo sein Vater Schulmeister war, geboren. Seine erste musikalische Bildung erhielt er durch seinen Großvater, den Stadtkantor Stadler zu Marktbreit und durch den Kantor Lösch in Kloster-Heilsbronn. Später besuchte er das Gymnasium zu Ansbach und von 1770 an die Universität Erlangen. 1778 wurde er Stadtkantor zu Baireuth und Lehrer am dortigen Seminar, dem er von 1805 an zugleich als Rektor vorstand, bis er 1815 als Lehrer an das Gymnasium überging. Nachdem ihn 1817 die Universität Erlangen noch mit Verleihung des Doktortitels geehrt hatte, trat er 1818 in den Ruhestand und starb am 26. Juni 1819 zu Baireuth.[2]) — Stadler hat für das Bayr. Ch.-B. von 1820 zwei Choralmelodien: „Sollten Menschen, meine Brüder" (Ch.-B. 1820. Anh. Nr. 21) und „Auferstehn, ja auferstehen wirst du" (Ch.-B. 1820. Nr. 162) komponiert, von denen die letztere in Bayern noch jetzt kirchliche Geltung hat.[3])

Stahlhuth, Georg, ein namhafter Orgelbauer der Gegenwart, der seine Werkstätte zu Burtscheid bei Aachen hat. Er ist am 14. November 1830 zu Hildesheim als der Sohn eines Klavier- und Orgelmachers, der anfänglich Mühlarzt gewesen, geboren. Von früher Jugend an lernte er an einem Klavier das Stimmen und an kleinen Orgelpfeifen, die er unter des Vaters Leitung selbst verfertigte, das Intonieren. Nachdem er bei einem Tischler die Lehre durchgemacht hatte, ging er auf die Wanderschaft und kam 1848 zu Brüssel in das bedeutende Orgelbaugeschäft von H. Loret und 1849 in das noch bedeutendere von Merklin & Schütze daselbst, das ihm bald die Aufstellung großer Werke übertragen konnte. 1853 gründete er zu Hildesheim ein eigenes Geschäft und erwarb sich durch tüchtige Arbeit bald Zutrauen. 1865 siedelte er nach Burtscheid über, wo er seitdem mit

[1]) Ein Verzeichnis von 18 weiteren Liedern und Instrumentalsätzen Stadens, die in den verschiedenen Teilen von Harsdörffers „Frauenzimmer-Gesprechs-Spielen" 1644. 1645 enthalten sind, vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1881. S. 146. 147. — Neu gedruckt findet man Tonsätze und Melodien von ihm bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze 1841. I. Nr. 30. S. 18. v. Winterfeld II. Beisp. Nr. 150. S. 165. Nr. 170. S. 173. Layriz, Kern III. Nr. 412. S. 33. Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 299. S. 440, sowie c. 15 Melodien allein in den bis jetzt erschienenen vier Bänden von Zahns Werk an verschiedenen Stellen.

[2]) Vgl. Muck, Biogr. Notizen über die Komponisten der Choralmelodien im Bayr. neuen Ch.-B. (1820). Erlangen 1823. S. 74—77.

[3]) Vgl. beide Melodien bei Zahn, Melodien II. Nr. 3606. S. 449 und I. Nr. 2004. S. 539. — Auch sonst hat Stadler noch „viele gute Singstücke gesetzt", wie Gerber, Altes Lex. II. S. 556 nach „Neuf. Museum. St. III" berichtet.

Digitized by Google

schönem Erfolg baut. Von seinen bedeutenderen Orgelwerken können wir die folgenden anführen:

1. Die Orgel zu Nörten bei Göttingen. 1854. 20 kl. Stn. 2 Man. — 2. Die Orgel der h. Kreuzkirche zu Hildesheim. 1856. 30 kl. Stn. 2 Man. — 3. Die Orgel in St. Godehard daselbst. 1857. 30 kl. Stn. 2 Man. — 4. Die Orgel der Pfarrkirche zu Markt-Gladbach. 1859. 28 kl. Stn. 2 Man. — 5. Die Orgel der Minoritenkirche zu Montjoie. 1865. 22 kl. St. 2 Man. — 6. Die Orgel der Marienkirche zu Aachen. 1869. 36 kl. Stn. 2 Man. — 7. Die Orgel der Gymnasialkirche zu Bonn. 1870. 20 kl. Stn. 2 Man. — 8. Die Orgel der Pfarrkirche zu Eilendorf. 1872. 22 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der Pfarrkirche zu Rübenach. 1873. 27 kl. Stn. 2 Man. — 10. Die Konzertorgel im Kurhaussaal zu Aachen. 1876. 43 kl. Stn. 3 Man.[1]) — 11. Die Orgel der Liebfrauenkirche zu Crefeld. 1876. 32 kl. Stn. 2 Man. — 12. Die Orgel der Pfarrkirche zu Styrum-Oberhausen. 1876. 27 kl. Stn. 2 Man. — 13. Die Orgel der Pfarrkirche zu Kirchherten. 1876. 22 kl. Stn. 2 Man. — 14. Die Orgel zu Hal in Belgien mit elektrischer Traktur. — 15. Die Orgel der Klosterkirche der Jesuiten zu Mastricht, ebenfalls mit elektrischem Regierwerk.

Stahlknecht, Adolf, Violinist und Kammermusikus der Königl. Kapelle zu Berlin, ist am 18. Juni 1813 zu Warschau geboren. Er schrieb außer zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerken auch Kirchenmusik: 2 Messen, Psalmen (von denen Ps. 74 „Gott, warum verstößest du", für S. A. T. u. B. Op. 15 in der Musica sacra. X. Nr. 9. S. 315—322 gedruckt ist) und 8 liturgische Gesänge für den Domchor in Berlin. — Auch sein Bruder, Julius Stahlknecht, Violoncellist und Konzertmeister der Königl. Kapelle zu Berlin, geboren am 17. März 1817 zu Posen, gestorben am 14. Januar 1892, erscheint bei Strauß, Liturg. Andachten. Ausg. 1886. Nr. 24. S. 161 mit einem kleinen kirchlichen Gesangstück: „Rufe mich an in der Not".

Stange, Hermann (Heinrich Matthias), Organist an St. Nikolai und Universitätsmusikdirektor in Kiel, ist hier am 19. Dezember 1835 als der Sohn eines Lehrers geboren. Er erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, darauf den des Organisten Hundertmark im Klavier- und Orgelspiel, sowie in der Theorie. Gleichzeitig absolvierte er das Gymnasium und besuchte 1854—1855 auch noch die Universität seiner Vaterstadt. Ostern 1855 aber wurde er Schüler des Leipziger Konservatoriums, dem er bis 1857 angehörte; dann war er noch ein drittes Jahr Privatschüler Moritz Hauptmanns in Leipzig. Nach absolvierten Studien wurde er zunächst Musiklehrer im Hause des Grafen Bernstorff im Hannoverschen, sowie beim Fürsten von Wied in Neuwied, wo er die jetzige Königin von Rumänien zur Schülerin hatte. 1859 kam er als Organist, Chordirigent und Musiklehrer an

[1]) Vgl. über dieses Werk: Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen. 1876. 88 S. 8° mit 2 Tafeln Abbildungen.

Digitized by Google

das Rossal-College in England, wo er bis 1863 wirkte und die reiche liturgische Ausgestaltung des Gottesdienstes der englischen Hochkirche und den in derselben zur Verwendung kommenden Schatz wertvoller alter und neuer Kirchenmusik kennen lernte. Nach Kiel zurückgekehrt, gründete er hier einen Kirchenchor, ging dann 1865 als Domorganist nach Schleswig, wo er in Verbindung mit dem Propst Hansen ebenfalls in ersprießlichster Weise für Hebung der Kirchenmusik wirkte. 1876 kam er als Organist an der Heiligen Geistkirche nach Kiel zurück, wo er schon seit 1873 die Chorvereine geleitet und 1875 im Verein mit K. H. Bitter, dem damaligen Regierungspräsidenten und nachmaligen preuß. Finanzminister, das erste Schleswig-Holsteinische Musikfest angeregt hatte. 1878 wurde er Universitätsmusikdirektor, 1886 Organist an St. Jakobi, 1887 königl. Professor und seit 1892 wirkt er als Organist an der Nikolaikirche in Kiel. — Stange ist für die Hebung des Kirchengesangs in seiner Heimatprovinz immer mit regstem Eifer und tüchtigster Sachkenntnis thätig gewesen. Nach seiner Vorlage wurden die Melodien für das neue Schleswig-Holsteinische Gesangbuch festgestellt, und in Gemeinschaft mit dem Organisten und Musikdirektor F. Fromm in Flensburg hat er auch das neue Choralbuch der Provinz bearbeitet. Seine gedruckten kirchenmusikalischen Werke sind:

1. „And I heard a great voice." Anthem für Solo, Chor und Orgel. London 1862. Augener. — 2. Musikalischer Anhang zum liturgischen Handbuch von Propst Hansen. Schleswig 1870. Heiberg. — 3. Kirchenmusik für gem. Chor. Eine Sammlung der wichtigsten Chorgesänge der evangelischen Kirche. Für Kirchenchöre, Gesangvereine, Gymnasien und Seminare. Ebendas. 1870. — 4. Vierstimmiges Choralbuch zu dem neuen Schleswig-Holsteinischen G.-B. (mit E. Fromm). Kiel 1887. E. Homann. gr. 8°. X und 175 S. mit 139 Chorälen. — 5. 45 vierstimmige Choräle für höhere Schulen gesetzt (mit Fromm). Ebendas. 1886. 64 S. 8°. — 6. 50 zwei- und dreistimmige Choräle zum Schulgebrauch gesetzt (mit Fromm). Ebendas. 1886. Heft I. 78 S. 8°.

Stangen, Zugstangen, Registerstangen, als Glieder in der Mechanik der Registerzüge der Orgel, vgl. im Art. „Registratur". Bd. III. S. 23.

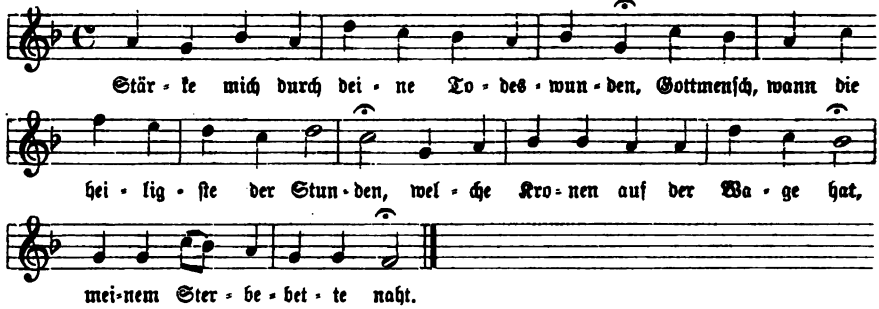
Stark-, als die Intonation andeutendes Beiwort zum Namen einzelner Orgelstimmen, kam in älteren Dispositionen öfters vor. Noch bei Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 146 sind angeführt: „Starkgedackt, Starkposaun, Starkregal, Starksubbaß u. s. w." Jetzt werden derartige Bezeichnungen kaum noch angewendet.

Stärke mich durch deine Todeswunden, Choral. In der ultrarationalistischen Zeit fand dieses Gedicht von Ludw. Heinr. Christoph Hölty auch in die Kirchengesangbücher Aufnahme.[1]) Es machte seines Vermaßes wegen eine eigene

[1]) Nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds VI. S. 204 scheint es zuerst in das Oldenb. G.-B. von 1791 aufgenommen zu sein.

Digitized by Google

Melodie zum Bedürfnis, die es denn auch von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 924. S. 407 erhielt. Dieselbe heißt:

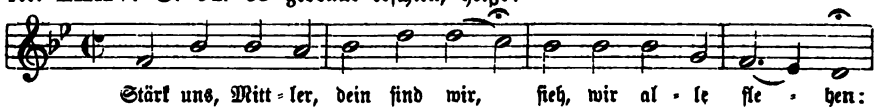


und ist fortgepflanzt bei Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 50. S. 17 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1168. S. 894.[1])

Stark, Friedrich Gottlieb (Theophil), war am 29. August 1742 geboren und starb am 20. Mai 1807 als Kantor zu Waldenburg in Schlesien. Er war nicht nur ein „gründlicher Komponist", sondern auch durch seine „Fertigkeit im Orgelspiel ausgezeichnet." 1793 arbeitete er an der Vollendung eines Kirchen-Jahrgangs (Kantaten). Als im Druck erschienen werden zwei Passionsoratorien von ihm genannt:

1. Die Pharisäer. Aus der Leidensgeschichte. Gedicht vom Kandidaten Reich. 1794. Fol. — 2. Gedanken und Empfindungen beim Kreuze Jesu auf Golgatha. Ein Passions-Oratorium. 1801. Cl.-A. Fol.[2]) —

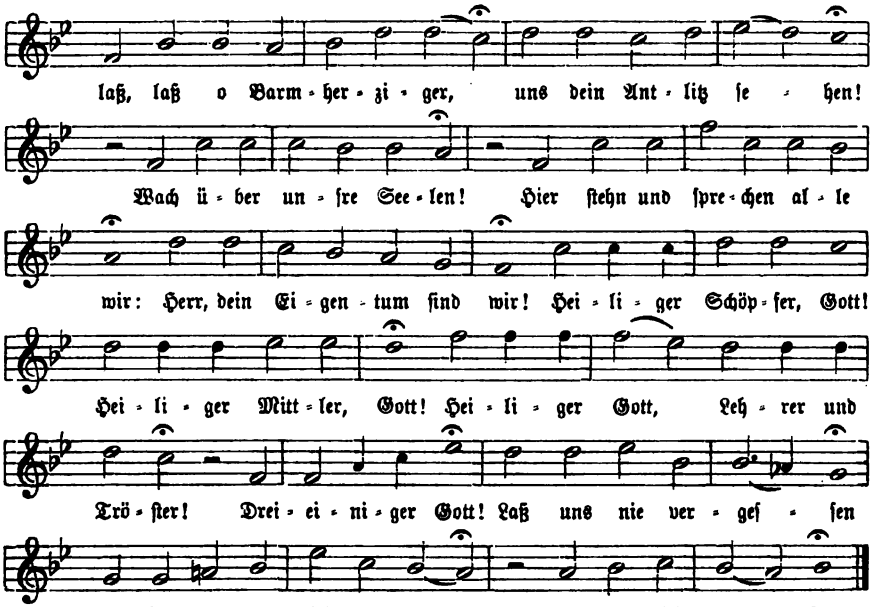
Stärk uns, Mittler, dein sind wir, Choral. In Dr. Balth. Münters „Erster Sammlung Geistlicher Lieder". Leipzig 1772 erschien als Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde „bei der Konfirmation junger Christen" das Lied: „Stärke, Mittler, deine Teurerlösten", das nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VI. S. 356 und S. 473 von Chr. Chr. Sturm in ein Gebetlied der Konfirmanden umgewandelt wurde. So kam es in das Württ. G.-B 1791. Nr. 627 (1842. Nr. 245) und erhielt hier 1793 eine pathetische eigene Melodie von Justin Heinrich Knecht, mit der es zum stehenden Konfirmationsgesang in Württemberg geworden ist. Diese Melodie, welche in Knechts Ch.-B. 1799. Nr. LXXV. S. 84. 85 gedruckt erschien, heißt:



[1]) Eine zweite Weise zu dem Liede brachte A. Blühers Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 342. S. 265. Sie ist nach S. IX dieses Buches von Blüher erfunden, hat aber keinen Eingang erlangt. Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 1423. S. 374.

[2]) Ob eine „Collection de 160 Fugues et Préludes pour l'Orgue," die um 1792 zu Mainz unter dem Namen „F. Stark" erschienen ist, ihm zugehört, ist zweifelhaft. Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 251. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 427.

Digitized by Google



Sie ist zunächst in sämtlichen württembergischen Choralsammlungen fortgepflanzt worden, nämlich: Vierst. Gesänge 1825. Nr. 114. S. 208. 209; Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 114. S. 46; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 213. S. 263. 264; Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 209. S. 208. 209, und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 881. S. 410. Außerdem hat die Weise noch in schweizerischen Gesangbüchern, wie dem Schaffh. G.-B. 1841. 1867. Nr. 169. S. 338—341; Zürcher G.-B. 1853. Nr. 143. S. 210. 211, und dem Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 151. S. 230—232 Eingang gefunden.

Stecher, Hermann, ist am 6. Februar 1835 zu Gazen bei Leipzig geboren. Sein Vater, der dort Lehrer war, gab ihm den ersten Musikunterricht, und von 1850 bis 1854 bildete er sich im Seminar zu Grimma zum Lehrer aus. Als Hauslehrer in Dresden benützte er die dort sich bietende Gelegenheit namentlich auch dazu, sich in der Musik weiter auszubilden. 1858 wurde er Kantor und Lehrer zu Erdmannsdorf bei Chemnitz, und seit 1868 wirkt er in anerkannt tüchtiger Weise als Oberlehrer der Musik am Seminar zu Annaberg. — Von seinen zahlreichen Kompositionen sind hier die folgenden namhaft zu machen:

Op. 9. 10 Choralvorspiele für Orgel. Dresden, Meser. — Op. 25. 50 Choralvorspiele für Orgel. Leipzig, Kahnt. — Op. 30. 3 Psalmen für S. A. T. B. Ebendas. — Op. 31. 3 geistliche Gesänge für gem. Chor. Leipzig, Schuberth. — Op. 34. Psalm 96 für Mchor., Solostn. und Orch. Ebendas. — Op. 40. 100 kurze Orgelsätze ꝛc. Dresden, Ries. — Op. 41.

Digitized by Google

25 Orgelstücke zum Gebr. in Seminarien u. Kirchen. Ebendas. — Op. 42. 150 Modulationsbeispiele. Ebendas. — Op. 45. 20 Tonstücke für Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 46. 24 Orgelstücke zum Gebr. in Kirchen, Seminarien u. Musikschulen. — Op. 47. 24 leichte Orgelstücke. — Op. 49. 20 Orgelstücke. Mainz, Schott. — Op. 50. 12 Tonstücke für Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 51. 20 geistliche Lieder für gem. Chor. Die Texte von Angelus Silesius aus seinen „Geistlichen Hirtenliedern" 1657; die „außbündig schönen Melodeyen" von Georg Joseph (um 1650), harmonisiert und herausgegeben. Plauen, Kells Buchhandlung. —

Stecher oder **Stößel** nennen die Orgelbauer Stäbe und Stangen verschiedener Länge und Stärke von Holz oder Messing (Drähte), die in der Orgel zum Öffnen oder Aufstoßen von Ventilen an irgend einem windführenden Behältnis verwendet werden. In der alten Springlade (vgl. den Art.) wurden die jedes Pfeifenloch eines Registers verschließenden Springventile durch Stecher geöffnet, die unter der gemeinsamen Kontrolle des betreffenden Registerzuges standen. Auch in der Kegellade (vgl. den Art.) der Gegenwart heben auf den Niederdruck einer Taste der Klaviatur Stecher die sämtlichen Kegelventile der Pfeifen, die zu der Taste gehören. — Am bekanntesten ist der Stecher am Keilbalg der Orgel. Er ist eine ziemlich starke Stange von Holz, die am untern Ende in einem Schlitz oder Zapfenloch des Tastendes des Kalkaturklavis mittelst eines eisernen Bolzen befestigt ist. Am entgegengesetzten Ende greift sie ebenso in das 1,5 cm breite und 4 cm lange Zapfenloch des Balgschwanzes, einer 15—20 cm messenden Verlängerung des Mittelstücks der Oberplatte des Balges, ein und ist hier ebenso befestigt. Durch das Niedertreten des Kalkaturklavis wird dieser Stecher in die Höhe getrieben und stößt die Oberplatte in die Höhe, wodurch der Balg, wie man gewöhnlich sagt, aufgezogen wird, obwohl es bei dieser Einrichtung eigentlich ein Aufstoßen und nur bei der andern, da die Tretvorrichtung über dem Balg angebracht ist, ein wirkliches Aufziehen ist.[1])

Steglich, Eduard, war am 1. April 1811 zu Dresden geboren und bildete sich in dieser seiner Vaterstadt auch zum Lehrer und Musiker aus. 1833 wurde er Kantor und Lehrer zu Rochlitz und von 1838 an wirkte er 40 Jahre lang als Oberlehrer der Musik am Seminar und Kantor an der Stadtkirche zu Grimma, bis er 1878 in den Ruhestand trat. Er starb zu Grimma am 13. Juli 1884. — Von ihm sind hier, außer der Herausgabe der zweiten Auflage des Choralbuchs von Trube,[2]) folgende Werke anzuführen:

1. Choralbuch zu den neuen G.-BB., namentlich zur Dresdner und neuen Leipziger Liedersammlung; enthaltend das vollständige unveränderte Hillersche

[1]) Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln 1815. S. 49 nennt diesen Stecher „Drücker", Richter, Katechismus der Orgel 1875. S. 55 aber „Stößel". — Die Stecher der alten Springlade hatte schon Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 39 „Drückel" genannt.

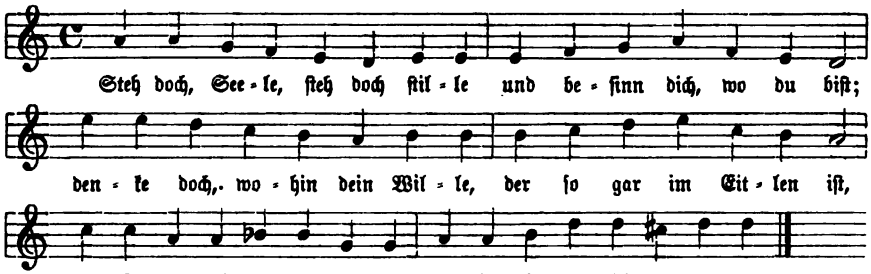
[2]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen ꝛc. 1845. S. 141 u. 148.

Digitized by Google

Ch.-B., sowie die darin fehlenden Melodien zum neuen Leipziger G.-B., nebst mehreren andern an verschiedenen Orten eingeführten Chorälen. Grimma 1845. J. M. Gebhardt. Qu. Fol. 1 Bl. Vorwort, 17 S. dreifaches Register, 156 S. mit 256 vierst. Chorälen. — 2. Siebzig Choralmelodien mit signierten Bäßen nach Hiller, Schicht und Seb. Bach. 2. Aufl. Leipzig 1869. Arnold. — 3. 14 Choralvorspiele für Orgel. Grimma, Gensel. — 4. 3 Motetten für Männer- und gem. Chor. Ebendas. — 5. Praktische Vorstudien zum Fugenspiele und Fugensatze für Klavierspieler, Organisten und Harmoniker. Mit einem Kommentar. Grimma, Gebhardt. — 6. Einige Andeutungen und Ratschläge in Bezug auf musikalische Fortbildung, namentlich für angehende Lehrer. Ebendas. —

Steh auf, du kühler Wind vom Norden, Choral. Vgl. den Art. „Du bist ja, Jesu, meine Freude". Bd. I. S. 339. 340.

Steh doch, Seele, steh doch stille, Choral. Dieses noch jetzt ziemlich verbreitete Lied[1]) „An die weltbegierige Seele" erschien in Wülffers „Zwölff Andachten über Etliche hertzbewegliche Worte unsers vor seinem blutigen Leiden bekümmerten HErrn JEsu ꝛc." Nürnberg 1648. S. 542 und war hier Gregorius Richter (vgl. den Art.) als Verfasser zugeschrieben. Zugleich brachte diese Quelle eine erste eigene Melodie des Liedes, nämlich:

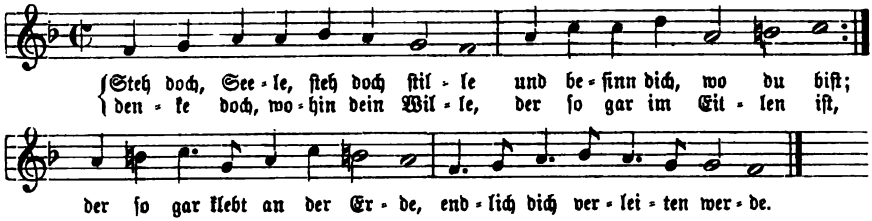


Wülffer schreibt diese Weise mit der Bemerkung: „von G. R. in die Melodei gesetzt" ausdrücklich dem Verfasser des Liedes zu, und auch das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1157. S. 1214 setzte ihr die Namenschiffer „G. R." bei. Gleichwohl erscheint diese Herkunft der Melodie fraglich, weil ihr ganzer Habitus nicht recht in die Zeit paßt, in der Gregorius Richter lebte, vielmehr auf eine spätere Entstehung zu deuten scheint.[2]) Übrigens hat diese Weise außer noch bei Müller, Geistliche Seelenmusik 1659. S. 514 und deren späteren Ausgaben von 1668 und 1684 keinen Eingang erlangt. — Wichtiger und die eigentlich kirchliche Weise des Liedes ist dagegen die folgende zweite Melodie geworden:

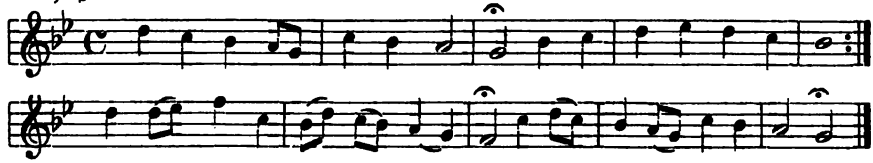
[1]) Vgl. z. B. Bunsens G.-B. 1833. Nr. 409. S. 219; Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 532; Alt Dresd. G.-B. Nr. 462. In älteren G.-BB. war es irrtümlich P. Gerhardt zugeschrieben.

[2]) Auch Zahn, Melodien II. Nr. 3692. S. 475 macht zu der Auflösung der Chiffer „G. R." mit Gregorius Richter ein Fragezeichen.

Digitized by Google

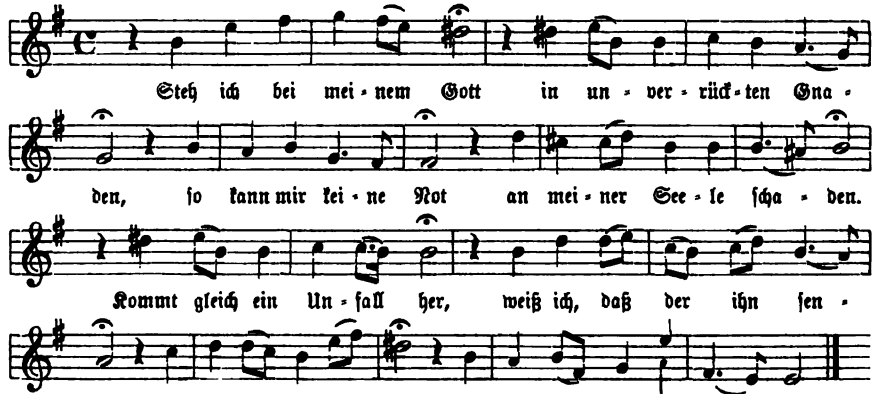


Sie ſtammt aus der Berl. Praxis piet. melica. 1664. Nr. 417 und iſt zunächſt in dieſem G.-B. bis 1712, dann auch in der Frankf. Ausgabe von 1666—1700 (1680. Nr. 520. S. 639 anonym) fortgepflanzt worden. Sonſt findet ſie ſich noch im Lüneb. G.-B. 1686—1702 (Ausg. 1694. Nr. 1217. S. 735. 1695. Nr. 1217. S. 1015) und in den ſpäteren Choralbüchern von Müller 1719. Nr. 120; Telemann 1730. Nr. 366. S. 158; König 1738. S. 283; Müller 1754. Nr. 269; Klein 1785. Nr. 214. S. 105; Schicht 1813. II. Nr. 793. S. 354 (zu „Jeſu, Kraft der blöden Herzen"); Layriz, Kern III. Nr. 567. S. 115. — Eine dritte Melodie aus dem Rudolſt. Ch.-B. von Joh. Georg Nicolai 1765. Nr. 169. S. 125 — und möglicherweiſe von Nicolai ſelbſt erfunden — heißt:



iſt aber nicht weiter bekannt geworden.

Steh ich bei meinem Gott in unverrückten Gnaden, Choral. Das Lied Johann Daniel Herrnſchmidts brachte bei ſeinem Erſcheinen im Freylinghauſenſchen G.-B. II. 1714. Nr. 170. S. 233. 234 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 438. S. 279) die folgende eigene Melodie mit:



Digitized by Google

Sie fand Aufnahme bei Schemelli, G.-B. 1736 (mit der durch die kleine Note angezeigten Änderung, die möglicherweise von Seb. Bach herrührt); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 366; im Wernigerod. G.-B. 1738 ꝛc. Nr. 194. S. 176, bei Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 510 zu „Ach Gott, wird denn mein Leid", und ist auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1169. S. 895 erhalten.[1])

Steigleder, ein altes Stuttgarter Organistengeschlecht. Das älteste Glied desselben, von dem uns Kunde geworden ist, war Utz oder Ulrich Steigleder, der Hoforganist des Herzogs Ulrich von Württemberg. Als dieser vom Schicksal hart geprüfte Fürst durch die Schlacht bei Lauffen am 13. Mai 1534 sein Land wieder gewann, das ihm 1519 der „Schwäbische Bund" entrissen hatte, war es mit eine seiner ersten Sorgen, auch seine Hofkapelle in Stuttgart wiederherzustellen, denn er selbst pflegte die Musik mit Vorliebe. Noch im selben Jahr 1534 erscheint unser Utz Steigleder in den Akten als Hoforganist. Er diente als solcher nicht nur unter Herzog Ulrich bis 1550, sondern auch unter Herzog Christoph, der 1550 bis 1568, und noch unter Herzog Ludwig, der 1568—1580 regierte. Aus einem Briefe dieses letzteren Fürsten vom 23. Juni 1572 erfahren wir, daß zu der Zeit Utz Steigleder „ein gar alter" Mann und „leibs halber des vermögens nitt" mehr war, „vber lanndt zue raißen."[2]) Nimmt man an, Steigleder sei zu dieser Zeit 72—75 Jahre alt gewesen, so wäre er also um 1500 geboren und gegen 1580 gestorben. Sigmund Lohet, der in einem Aktenstück vom 2. Februar 1581 erstmals als Hoforganist erwähnt wird, mag sein Nachfolger gewesen sein. — In welchem Verwandtschaftsverhältnis die beiden folgenden Organisten des Namens Adam Steigleder, Organist am Münster in Ulm, und Hans Ulrich Steigleder, Stiftsorganist in Stuttgart, zu unsrem älteren Steigleder gestanden haben, ist noch nicht festgestellt: sie könnten seine Söhne, freilich dann ziemlich spätgeborne, oder auch seine Enkel gewesen sein.

Steigleder, Adam, war „aus Stuttgart gebürtig" und 1624 des Ulmischen Orgel-„Werks nunmehr dreissig Jähriger Organist". Er war also 1594 als solcher angestellt worden und wenn dies in seinem 25—30. Jahr geschah, so wäre er zwischen 1565—1570 geboren. 1599 wurde nach seinem und des blinden Orgelmachers Konrad Schott (vgl. den Art.) „Rath und gutachten" die 1576 erbaute Orgel im Münster zu Ulm „renoviert, stattlich vermehrt und locupletiert".[3]) Von

[1]) Die Herausgeber des letztgenannten Choralbuchs behaupten ganz bestimmt: „Mel. komp. von Seb. Bach"; es ist das aber ganz unwahrscheinlich und jedenfalls nicht nachzuweisen.

[2]) Der Herzog Ludwig schrieb dies an den Markgrafen Georg-Friedrich von Brandenburg Ansbach, der ihn um einen Organisten zu einer besondern Gelegenheit gebeten hatte. Vgl. diese und die andern Nachrichten über Steigleder bei Sittard, Zur Gesch. der Musik ꝛc. am Württ. Hofe. I. 1890. S. 12. 13. 14. 16.

[3]) Diese Nachrichten finden sich in der am 1. August 1624 gehaltenen „Ulmischen Orgel-

Digitized by Google

diesem Steigleder stehen in dem 1617 erschienenen Tabulaturbuch von Johann Woltz (vgl. den Art.) zwei Orgelwerke: eine „Fuga colorata“ und eine „Toccata“, in denen er sich „von der handwerksmäßigen Koloratur, die zu seiner Zeit blühte, frei erhalten und es den Italienern in der orgelmäßig-instrumentalen Figurenbildung nachgethan hat.“[1])

Steigleder, Hans Ulrich, Organist an der Stiftskirche zu Stuttgart, wo er 1635 starb. Dies Todesdatum scheint festzustehen; dagegen kann dann die gewöhnliche Angabe, daß er „gegen 1590 geboren“ sei,[2]) nur dann richtig sein, wenn er im besten Mannesalter von 45 Jahren gestorben ist, während es, wenn man das normale Alter von 65—70 Jahren annimmt, früher, auf 1565—1570 fallen und er von Adam Steigleder im Alter nicht viel verschieden gewesen sein würde. Auch darüber, wann Steigleder, der zuerst „einige Jahre zu Lindau am Bodensee als Organist gelebt“ haben soll, nach Stuttgart berufen wurde, schwanken die Angaben zwischen 1605 und 1617.[3]) Doch scheint nach andern Daten, die wir aus seinem Leben noch haben, 1617 das richtigere zu sein. 1624 und 1627 erhielt er „Additionen“, d. i. Besoldungszulagen,[4]) und dies hauptsächlich darum, weil er laut Dekret des Herzogs Johann Friedrich (1608—1628) vom 30. Mai 1627 auch bei der Kammermusik, sowie bei der Kapell- und Hofmusik aufzuwarten hatte. 1624 widmete der Superintendent Dr. Cunrad Dieterich in Ulm ihm „Dem Ehrenvesten, Vornehmen und Kunstreichen Johann Ulrich Steigledern, Wohlberühmten Organisten bei der Fürstlichen Würtembergischen Residentzstadt Studtgart, seinem insonders geliebten Herrn und Freund“ seine „Ulmische Orgelpredigt“. Die Organistenstelle Steiglederś hatte wahrscheinlich schon ein Jahr vor seinem Tode aufgehört, weil nach der unglücklichen Schlacht bei Nördlingen (16. August 1634) die Stiftskirche zu Stuttgart von den Jesuiten in Besitz genommen worden war (24. August desselben Jahres). Erst nach Abschluß des westfälischen Friedens erhielten die Evangelischen im Oktober 1648 ihre Kirche wieder zurück und ein Narcissus Schwelin versah den Orgeldienst, bis er „auf Simon und Judä 1651 das Zeitliche gesegnet“. Von Martini 1651 an hat dann, wie die Akten besagen, der „Titular-Sekretarius Ulrich Schmidlin vicario modo die Orgel geschlagen,“ und erst auf Georgi (23. April) 1652 wurde in der Person Philipp Friedrich Bödeckers, seitherigen Or-

predigt“ des dortigen Superintendenten Dr. Cunrad Dieterich; dieselbe ist neu gedruckt im Süddeutschen Schulboten 1890. Nr. 8. 9. 10. S. 58—60, 67—70 und 75—79.

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 110. 111.

[2]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 151. Sittard, Zur Gesch. der Musik ꝛc. am Württ. Hofe. I. 1890. S. 297.

[3]) Sittard, a. a. O. I. S. 34 sagt: „1605 war Hans Ulrich Steigleder Stiftsorganist“, und dagegen S. 297: „er wurde 1617 an die Stiftskirche nach Stuttgart berufen.“

[4]) Mit denselben betrug seine Besoldung: 122 Gulden an Geld, 2 Scheffel Roggen, 24 Scheffel Dinkel, 3 Eimer 4 Imi Wein und 40 Pfund Lichter.

Digitized by Google

ganisten am Münster zu Straßburg, wieder ein wirklicher und namhafter Organist als Steiglebers Nachfolger angestellt.[1]) — 1624 und 1627 erschienen zwei Orgelwerke von Steigleder im Druck; doch ist bis jetzt nur das zweite derselben von A. G. Ritter näher untersucht worden. Es enthält 40 Bearbeitungen der alten Choralmelodie „Vater unser im Himmelreich" für die Orgel allein, oder auch so, daß den Cantus firmus auch eine Singstimme oder ein Blas- oder Streichinstrument (Fagott, Geige) ausführen kann. Diese Stücke, in denen „vielleicht für alle nachmals geübten Formen des Choralvorspiels ein Vorbild sich findet", dokumentieren nicht nur die reiche und bedeutsame Erfindungskraft Steiglebers, sondern auch seine große technische Gewandtheit in der Ausführung. Nur fehlt auch ihnen, wie aller damaligen Instrumentalmusik, noch der „geschmeidige Fluß, den nur das moderne Tonsystem gewähren konnte. Bis dahin aber ist weder Steigleder, noch einer seiner berühmten Zeitgenossen, Michael Prätorius, Samuel Scheidt u. a., gekommen. Zwar finden sich Stellen, wo er den modernen Boden zu betreten scheint: allein die erwarteten Konsequenzen bleiben aus, und es dient ihm die Chromatik schließlich nur als Mittel, das in einer der alten Tonarten Gedachte auf der Orgel in eine andere Tonhöhe zu rücken — allerdings schon ein bedeutender Vorschritt."[2]) — Die vorgenannten Werke Steiglebers sind:

1. Tabulatura Organis et Organoedis unice inserviens. 1624.[3]) — 2. Tabulatur Buch Darinnen Daß Vatter vnser auff 2, 3 vnd 4 Stimmen Componirt, vnd Viertzig mal Variirt würdt, auch bey jeder Variatio ein sonderlicher bericht zu finden. Auff Orgeln, vnd allen andern Musikalischen Instrumenten ordentlich zu appliciren. Gedruckt vnd verlegt zu Strasburg bey Marx von der Hayden am Kornmarkt. 1627.[4])

Steil und dornig ist der Pfad, Choral. Dieses in den Gesangbüchern der rationalistischen Zeit ziemlich verbreitete Lied von Sam. Gottlieb Bürde (1787) hat sich auch noch in der Gegenwart erhalten. Es kann nach einer der zahlreichen Melodien des Metrums „Meinen Jesum laß ich nicht" gesungen werden; doch ist eine der eigenen Melodien desselben auch jetzt noch in einzelnen

[1]) Vgl. H. Mosapp, Die Stiftskirche in Stuttgart. 1887. S. 15—17. Sittard, a. a. O. I. S. 298—303.

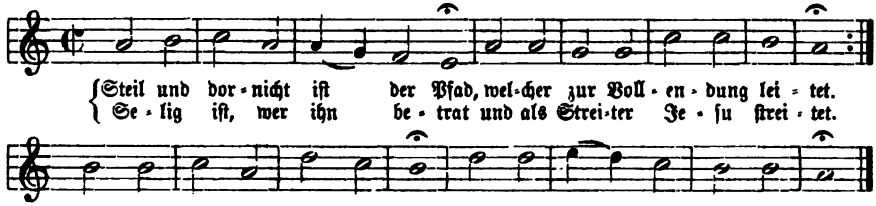
[2]) Vgl. Ritter, a. a. O. I. S. 152. Dort findet man Bd. II. Nr. 87 und 88. S. 139 bis 141 auch zwei Stücke Steiglebers neu gedruckt.

[3]) Dies Werk hat Walther, Musik. Lex. 1732. S. 577 nach Draudii Biblioth. Class. S. 1651 zuerst angeführt und dazu bemerkt, Steigleder habe es „selbst zu Ulm in Kupffer gestochen und herausgegeben", während es nach Ritter, a. a. O. I. S. 151 „zu Straßburg i. J. 1624 (also gleichzeitig mit Sam. Scheidts „Tabulatura nova") gedruckt wurde." Doch setzt er bei: „Dieses Werk ist mir unbekannt geblieben."

[4]) Über ein weiteres Werk, ein Kantional („Musikalisch figurierte Melodien der Kirchengesänge ꝛc.") mit vierstimmigen Choralsätzen für Gesang, auf dem Steigleder als Verfasser genannt wird, das aber auch Sätze von andern Tonsetzern enthält, vgl. den Art. Hitzler". Bd. I. S. 605. 606.

Digitized by Google

Choralbüchern fortgepflanzt. Dieſelbe hat Joh. Adam Hiller komponiert, in ſeinen „Religiöſen Oden". Leipz. 1790. S. 29 zuerſt veröffentlicht und dann auch in ſein Ch.-B. 1793. Nr. 121. S. 54 herübergenommen. Hier, wo Hiller (Vorrede S. XIII) die Melodie ausdrücklich als ſein Eigentum in Anſpruch nimmt, heißt ſie:



Bezüglich ihrer Verbreitung führen wir an: Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 223. S. 121; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 107. S. 37; Kocher, Stimmen ꝛc. 1838. Nr. 350. S. 406; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 178. S. 161 u. ſ. w.

Stein, Johann Andreas,[1]) nächſt Silbermann der berühmteſte Klavier-Inſtrumentenmacher des vorigen Jahrhunderts,[2]) iſt hier auch als ein bedeutender Orgelbauer anzuführen. Er war 1728 zu Heidelsheim[3]) in der Rheinpfalz geboren und erlernte den Inſtrumentenbau wahrſcheinlich in der Werkſtätte des Straßburger Silbermann, da er ausdrücklich ein „Schüler Silbermanns" genannt wird. Schon 1755—1757 erbaute er zu Augsburg die berühmte Orgel der proteſtantiſchen Barfüßer- oder Minoritenkirche mit 43 klingenden Stimmen und ſpielte ſie in der Folge auch als angeſtellter Organiſt.[4]) Nachdem er noch die Orgel der katholiſchen Kreuzkirche zu Augsburg erbaut hatte, die ebenfalls „unter die großen Werke gehörte und im Jahr 1766 zuſtande kam," ſcheint ſich Stein mehr dem Klavierbau zugewendet zu haben. Er ſtarb zu Augsburg am 29. Februar 1792 im 64ſten Jahr ſeines Alters. — Seine genannte Orgel in der Barfüßerkirche zu Augsburg iſt für die Geſchichte der Kegellade wichtig, weil ſie „eine bemerkenswerte Baßlade

[1]) Den Vornamen Johann Andreas geben ſämtliche Muſiklexika von Gerber, Altes Lex. II. S. 572 an bis zur Gegenwart. Einzig nur der ſonſt ſo genaue und verläßliche Jahn, W. A. Mozart II. S. 61 hat „Georg Andreas"; allein ihm ſteht das Zeugnis des eben ſo zuverläſſigen A. W. Thayer im Art. „Stein" bei Grove, Dict. III. S. 708 entgegen, nach dem ein Steinſches Pianoforte zu Brüſſel die Inſchrift „Jean André Stein etc." trägt. Es dürften alſo dieſe Vornamen richtig ſein.

[2]) Über Stein als Klavierbauer vgl. man Schubarts Selbſtbiogr. II. S. 23 ff., deſſen Äſthetik 1807. S. 216. 217. W. A. Mozart in einem Brief bei Jahn, a. a. O. II. S. 63. 64. André, Der Klavierbau. Offenbach 1855. S. 22. Welcker von Gontershauſen, Der Klavierbau. Frankfurt a. M. 1870. S. 173 u. a.

[3]) Nicht „Hildesheim", wie Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 417 vielleicht nur als Druckfehler hat.

[4]) Die Annahme Thayers a. a. O.: „he appears to have been in Paris in 1758, and to have remained there for some years" erſcheint daher zweifelhaft.

Digitized by Google

hatte, bei der die Windführungen für jede Pfeife einzeln und mit einem kleinen conus verkehrt bedeckt gewesen sein sollen." Stein hatte nämlich wahrgenommen, „daß die vielen zusammengezogenen Baßregister, ohngeachtet sie zwei Ventile haben, einander den Wind rauben. Dadurch wurde er bewogen, eine andere Baßlade zu wählen, und zwar diejenige, welche Herrn Hausdörfer, ehemaligen Orgelmacher zu Tübingen, zum Urheber hat".[1]) So war also Stein der erste Orgelbauer, welcher die Hausdörfersche Kegellade nach ihrem Erfinder in Anwendung gebracht hat.

Stein, Johann Georg, ein aus Berlstädt im Erfurtischen gebürtiger „braver Orgelbauer", der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebte. Er erbaute 1753 „in der Marienkirche zu Ülzen im Fürstentum Lüneburg ein kunstreiches Werk von 32 Stimmen für 2 Manuale und Pedal, mit 5 Bälgen 10′ lang und 5½′ breit."[2])

Stein, Karl, Musikdirektor zu Wittenberg, ist am 25. Oktober 1824 zu Niemegk in Preußen geboren. Seine musikalische Ausbildung erlangte er von c. 1845 an zu Berlin, wo er das Königl. Institut für Kirchenmusik besuchte und dann noch weitere Studien bei Ad. Bernh. Marx machte. 1850 folgte er dem Rufe als Organist an die Stadt- und Schloßkirche zu Wittenberg und Gesanglehrer an das dortige Gymnasium. In diesen beiden Stellen ist er, mit dem Titel eines Königl. Musikdirektors ausgezeichnet, seitdem daselbst thätig. Stein hat außer einigen Werken für den Klavier- und Schulgesangunterricht mehrere Sammlungen kirchlicher Chorgesänge herausgegeben, die auch zahlreiche Kompositionen von ihm selbst enthalten und ihrer praktischen Einrichtung und musikalisch tüchtigen Bearbeitung wegen ziemliche Verbreitung erlangt haben. Wir führen von ihm an:

1. 5 Motetten für S. A. T. B. Op. 6. Potsdam, Stein. — 2. 25 leichte Präludien für Orgel. Op. 7. Das. — 3. Hochzeitskantate für gem. Chor. Op. 8. Das. — 4. Perlen deutscher geistlicher Weisen. 34 Melodien von Joh. Wolfgang Frank, C. Ph. Em. Bach, Naumann, Beethoven u. a. für gemischte Chöre bearbeitet. Das. — 5. Auswahl geistlicher Lieder und Psalmen aus den Oratorien, Kantaten und andern Werken der berühmtesten Komponisten. Ein- oder zweistimmig für mittlere Stimmlage mit Pf. 1872. Das. 198 S. 4°. — 6. Sursum corda I. Eine Sammlung geistl. vierst. Männergesänge in leicht ausführbarer Weise ꝛc. Komponiert und zusammengestellt. Op. 29. Wittenberg, Herrosé. 10 Bogen. gr. 8°. — 7. Sursum corda II. Eine Sammlung geistlicher Lieder und Motetten für gemischten Chor ꝛc. komponiert und zusammengestellt. Op. 32. Das. 1. Aufl. 1884. 3. Aufl. 1889. IV und 95 S. gr. 8°. — 8. Sursum corda III. Eine

[1]) Vgl. Kunstzeitung der kaiserl. Akademie zu Augsburg. Jahrg. 1770. S. 43. v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779. S. 161. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 352. 353.

[2]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 264. 265, der sich auf Mittags Histor. Abhandl. von Orgeln. Lüneb. 1756. S. 10 beruft.

Digitized by Google

Sammlung leicht ausführbarer geistlicher Lieder und Motetten für dreistimmigen Kinder- oder auch Männerchor ꝛc. Op. 34. Daſ. — 9. 2 geistl. Gesänge für gem. Chor. Op. 31. Daſ. — 10. Choralmelodien der Wittenberger Gemeinde mit besonderer Rücksicht auf die 3 preuß. Regulative. Wittenb. 16°. — 11. Choralbuch für Orgel, Harmonium und Piano in Kirche, Schule und Haus. Wittenberg 1886. Herrosé. 110 Choräle. — 12. Die Geburt Jesu. Oratorium in 2 Abteilungen. Komponiert für Chor- und Einzelstimmen mit Orgelbegleitung. Daſ. — 13. Präludium und Fuge über „Ein feste Burg ist unser Gott", für Orgel. Op. 40. Daſ. 1883. —

Stein, . . ., ein namhafter, „sehr geschickter" Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, der seine Werkstätte zu Durlach in Baden hatte und daselbst um 1790 noch lebte. Von seinen Werken wird hauptsächlich die Orgel der Stadtkirche zu Pforzheim genannt, die Schubart für „eine der schönsten Orgeln in der Welt" erklärte; doch ist dieselbe 1788 mit der Kirche abgebrannt.[1]) Auch unser Stein, ein „Anverwandter des berühmten Stein in Augsburg, verfertigte neben seinen Orgeln sehr gute Klaviere."

Steindorff, Johann Martin, war am 18. März 1663 zu Deutleben im Weimarischen geboren. Er erlangte frühzeitig Fertigkeiten in der Musik und erhielt deswegen 1676 eine Freistelle in der Schule zu Roßleben. Von da ging er 1684 auf die Universität Jena und wirkte danach von 1687—1689 als Schulmeister zu Schönfels, von 1689—1691 als Kantor zu Greiz, und von 1691 an als Oberkantor zu Zwickau, „wo er noch bis zum Jahre 1739 scheint gelebt zu haben."[2]) Von den Werken dieses in seinem Kreise einst sehr angesehenen Kirchenmusikers nennt Gerber:

1. Zahlreiche Gelegenheitsmusiken; 2. viele Feststücke und Magnificat; 3. zween ganze Jahrgänge von Kirchenstücken; 4. die Historia Resurrectionis Christi, viermal in Musik gesetzt.

Steiner, Johann Ludwig, ein Zürcherischer Musiker des vorigen Jahrhunderts und Verfasser zweier geistlichen Gesangbücher, war 1688 zu Zürich geboren[3]) und

---

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 265. Er giebt zwar „1789" als Datum des Zugrundegehens dieser Orgel an; allein der Verfasser des Büchleins „Beschreibung des Orgelbaus". Offenbach 1792. S. 25, der sich mit „D. L. E." unterschreibt und der Organist Deimling zu Pforzheim gewesen sein soll, spricht ausdrücklich von der „im Jahr 1788 mit der Stadtkirche abgebrannten schönen Orgel zu Pforzheim".

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 574. Daselbst S. 582 berichtet Gerber noch, daß der 1736 nach Zwickau berufene Kantor Joh. David Stieler (vgl. den Art.) „zugleich, wegen Unvermögens des alten Cantor Steindorfs, die Besorgung der Musik an der Oberkirche zu St. Marien mit übernahm und bis zum Tode desselben, beyde Kirchen wechselsweise mit Musik versahe. Im Jahr 1739 erhielt er (Stieler) endlich die Oberkantorstelle."

[3]) Er stammte von Hans Paruel von Stein am Rhein ab, der am 12. April 1625 mit seinen Söhnen das Bürgerrecht der Stadt Zürich um 50 Gülden erwarb und seiner Heimat wegen den Beinamen Steiner (auch „Steiner von Stein", zum Unterschied von dem adeligen

Digitized by Google

wird dort auch seine musikalische Bildung erhalten haben. 1705 wurde er Stadtzinkenist (Stadttrompeter) daselbst, gab daneben Musikunterricht, für den er 1728 ein „Notenbüchlein, oder Anleitung zur Singkunst" verfaßte, und bearbeitete seine Gesangbücher und einige andere Musikwerke.[1]) Er starb zu Zürich 1761. — Bei seinen beiden Büchern hat Steiner das Freylinghausensche Gesangbuch augenscheinlich als Muster gedient. Dies beweist schon die Auswahl der Lieder und mehr noch das Register „über die Ordnung der Materien" mit seinen teilweise Freylinghausenschen Rubriken. In der Vorrede des zweiten Teils von 1735 nimmt Steiner auch ausdrücklich auf das „bekannte Hallische Gesangbuch" Bezug und begründet die Notwendigkeit seines zweiten Buches fast mit denselben Worten, mit denen Freylinghausen 1713 diese zu seinem zweiten Teil begründet hatte. Eigentümlich dagegen ist den Steinerschen Gesangbüchern die Einrichtung, daß den Melodien nicht die erste Strophe des jeweiligen Liedes selbst, sondern immer eine eigens verfaßte Strophe, — eine „besondere Arie, worin der Inhalt und Zweck eines jeden Liedes, oder eine dienliche Vorerinnerung und Einleitung dazu, oder sonst gute Moralien und Sittenlehren enthalten," wie die Vorrede besagt — unterlegt ist. Es war dies offenbar eine Herübernahme der „Argumente" oder Inhaltsüberschriften in Reimen, wie sie im späteren reformierten Liedpsalter Brauch waren. — An Melodien hat Steiner für seine beiden dicken Bücher im ganzen 565 gesungen. Das ist eine Anzahl, die, auch wenn man nur einen bescheidenen Durchschnittsmaßstab musikalischen Wertes an sie anlegen wollte, eine melodische Erfindungskraft ersten Ranges voraussetzen würde. Aber nur in geringem Grade besaß Steiner solche Erfindungskraft; auch strebte er gar nicht danach, Weisen höheren musikalischen Gehaltes zu schaffen: nur „leichte Melodeyen über die geistreiche und erbauliche Lieder aufzusetzen", war, wie er selbst sagt, sein Zweck. Seine beiden Bücher, die Vorgänger der ähnlichen Gesangbücher von Bachofen und Schmidlin, waren für die Schweizerischen Singgesellschaften („Musikkollegien") berechnet und sind von denselben auch viel gebraucht worden. In den Kirchengesang ist keine von Steiners Melodien gekommen.[2]) — Seine Gesangbücher sind:

Geschlechte der „Steiner von Zug") erhielt. Bei den Nachkommen verdrängte der Beiname allmählich den alten Familiennamen.

[1]) Fétis, Biogr. des Musiciens VIII. S. 126 hat ihm auch „Sei sonate da camera", die 1731 zu Nürnberg gedruckt worden sind, zugeschrieben und daraus abgeleitet: vécut à Nuremberg, puis à Zurich", was ihm Mendel-Reißmann, Musik. Lex. IX. S. 418 nachgeschrieben hat. Man kann dahingestellt sein lassen, ob das fragliche Werk unsrem Steiner zugehört; dagegen ist nach Leu (Helvet. Lexikon) sicher, daß er nie in Nürnberg, sondern immer in Zürich gelebt hat.

[2]) Selbst die ziemlich verbreitete Annahme, daß Steiners Weise „Gott fähret auf gen Himmel". Neues G.-B. I. 1728. Nr. XXXVI. S. 97—99 die Grundlage von Johann Schmidlins Melodie „Schwingt heilige Gedanken" (vgl. den Art.) sei, ist nichts weniger als sicher. Viel wahrscheinlicher hat Schmidlin seine Melodie ganz frei erfunden.

Digitized by Google

1. Neues Gesang-Buch auserlesener, geistreicher Liedern, Zum Lob und Preiß Gottes, wie auch zu allgemeiner Erbauung im Glauben, Liebe und wahrer Gottseligkeit, Mit neuen und leichten, den Regeln der Composition gemässen, zu drey und vier Stimmen gesetzten Melodeyen, und einem richtig-gezeichneten General-Baß versehen von Johann Ludwig Steiner. Mit Loblich-Evangelischer Orthen der Eidgenoßschafft allergnädigstem Privilegio. Zürich, bey Heidegger & Rahn. MDCCXXIII. — 8°. XII Bl. Titel, Privileg (vom „20. Julij 1722"), Vorrede eines Ungenannten, Vorrede des Verfassers, und Errata. 792 S. mit 265 Liedern und Melodien; 9 Bl. dreifaches Register. — 2. Der zweite Teil hat genau denselben Titel; dann: „Zweyter Theil. Zürich, Bey Heidegger und Compagnie. MDCCXXXV." — 8°. VI Bl. Titel, Vorrede eines Ungenannten, Vorwort des Verfassers und Errata. 958 S. mit 300 Liedern und Melodien. 11 Bl. vierfaches Register. — Von weiteren Werken Steiners sind hier noch zu nennen: 3. Gottgeheiligte Fäst- und Bätt-Andachten ꝛc. 1730. Fol. — 4. Bassus generalis Davidica (sic!), d. i. Generalbaß über die Psalmen Davids, wie selbige von Claude Goudimel in vierstimmige Musik gebracht . . . 1734. 4°.

Steinhausen, Karl Wilhelm, Seminar-Musiklehrer zu Neuwied, ist am 31. Dezember 1810 zu Niederbierenbach im Regierungsbezirk Köln geboren. Er bethätigte sich schon von seinem 15. Jahr an als Gehülfe des Lehrers Mähler zu Bergneustadt und trat dann 1831 als Zögling in das Seminar zu Neuwied, das er bis 1833 besuchte. Danach wirkte er einige Zeit als Privatlehrer zu Sayn und vom 11. April 1836 an als Lehrer an der höheren evangelischen Stadtschule zu Koblenz. Hier begann er 1842 auch seine musikalische Thätigkeit, indem er einen Kirchengesangverein für die dortige evangelische Kirche (120 Sängerinnen und Sänger aus gebildeten Ständen) begründete und mit Einsicht und Erfolg leitete. Im August 1859 wurde er als Gustav Flügels (vgl. den Art.) Nachfolger Musiklehrer am Seminar zu Neuwied und hatte diese Stelle inne, bis er am 1. August 1885 in den Ruhestand trat. — Von den zahlreichen Musikwerken, die Steinhausen namentlich für Seminarzwecke ediert hat, sind hier die folgenden zu verzeichnen:

1. Choralbuch für Orgel und Harmonium oder Klavier und für gemischten Chor. Neuwied und Leipzig 1864. Heuser. 94 Choräle. — 2. Einleitungen und Schlüsse zu seinem Ch.-B. Ebendas. — 3. Kirchenlieder, drei- und vierstimmig hergestellt. Op. 11. 3. Aufl. Ebendas. — 4. Responsorien für 4 Mstn. Ebendas. — 5. Vierstimmige Choralgesänge von Joh. Seb. Bach. Den Melodien des rheinischen Provinzial-Gesangbuchs angepaßt und auch für Harmonium oder Klavier und für Orgel mit und ohne Pedal eingerichtet. Op. 15. Ebendas. — 6. Choral-Vorspiele für Orgel mit und ohne Pedal und für Harmonium zum Gebrauch beim Gottesdienst und beim Unterricht in Lehrer-Seminarien eingerichtet. Op. 16. Ebendas. — 7. Choräle zweistimmig für den Schulgebrauch hergestellt. Op. 20. Ebendas. — 8. Choralbuch für Orgel mit und ohne Pedal und gemischten Chor, nebst einer Liturgie für evangelische Kirchen. Neue, vollständige Ausg. Op. 21. Ebendas. 1884. — 9. Neues und Altes für mehr-

Digitized by Google

stimmigen Männergesang ꝛc. 6 Hfte. und Konferenz-Gesänge für das Seminar zu Neuwied. Op. 18. 9 Hfte. Ebendas. (auch zahlreiche trefflich gewählte und gesetzte Kirchenstücke enthaltend).

Steinhäuser, Karl, Organist zu Mühlhausen in Thüringen, ist am 8. Mai 1823 zu Frankenhausen am Kyffhäuser geboren. Er erhielt daselbst den Schul- und ersten Musikunterricht, und gehörte vom 8. bis 15. Jahre dem dortigen städtischen Singchor als Sopranist an. 1840—1843 besuchte er das Lehrerseminar zu Erfurt, wo namentlich E. L. Gebhardi sein Lehrer in der Musik war und ihn im Orgelspiel auch A. G. Ritter förderte. Von 1843—1855 wirkte Steinhäuser als Kantor und Organist zu Reinballhausen und kam von da als Lehrer an die Bürgerschule zu Mühlhausen. Hier übertrug man ihm 1857 zugleich die Stelle des Organisten an der Hauptkirche (Beatae Mariae Virginis), für welche er 1866 auch einen Kirchenchor gründete. In diesen Ämtern hat er seitdem in verdienstlicher Weise sich bethätigt. — Von ihm sind bis jetzt die folgenden kirchlichen Musikwerke im Druck erschienen:

1. Motetten zu 13 Festen der evangelischen Kirche und liturgische Chöre für 3st. Männer- oder Knabenchor. Wolfenbüttel, Zwißler. 8°. 3. Aufl. — 2. Fugen über Choralmotive zum Ausgang des Gottesdienstes für Orgel (vierhändig). Heft I. Nr. 1—7. Halle 1868. H. W. Schmidt. — 3. 7 Orgelpräludien in Form von Choralbearbeitungen zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst, sowie beim Unterricht. Leipzig, Kahnt. — 4. Choralpräludien für die Orgel für Gottesdienst, Konzert und Studium. 2 Hfte. Langensalza, Beyer & Söhne. — 5. Festfantasie über „Allein Gott in der Höh sei Ehr" für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken. Ebendas. — 6. Festfantasie für Orgel über „Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte." Leipzig, Rieter-Biedermann. — 7. Pfingstruf für gem. Chor. Leipzig, Kistner. — 8. Evangelisches Choralbuch für Kirche und Haus zu dem Choralmelodienbuch für die Provinz Sachsen. Langensalza, Beyer & Söhne. X u. 108 S. qu. 4°. 187 Choräle, und in 3 Anhängen noch 46 weitere Nrn. nebst Intonationen und Responsorien enthaltend. — 9. Präludienbuch. Vorspiele zu allen Chorälen des Choralbuchs der Provinz Sachsen, sowie zu jedem andern Choralbuche. Ebendas. — 10. Das Choralbuch von Jul. Schäffer für die Provinz Sachsen gearbeitet und auf der jüngsten Provinzial-Synode vom Herrn Pfarrer Bethge in Kürze beurteilt, in eingehend kritischer Beleuchtung von einem alten Organisten. Mühlhausen in Thür. (1889). G. Danner. 72 S. 8°.

Steinmeyer & Cie. in Öttingen am Ries in Bayern (Kreis Schwaben und Neuburg) ist die Firma eines der bedeutendsten Orgelbaugeschäfte in Deutschland und des weitaus größten in Bayern. Georg Friedrich Steinmeyer, der Gründer, ist am 21. Oktober 1819 in dem Dorfe Walxheim, Oberamts Ellwangen, in Württemberg geboren. Nachdem er zunächst das Schreinerhandwerk erlernt hatte, kam er zu dem Orgelbauer Thoma in Öttingen, der aber sein Geschäft nur in ganz

Digitized by Google

primitiver Weise betrieb und bei dem daher wenig zu lernen war. Nachher arbeitete Steinmeyer noch in mehreren kleineren Werkstätten, bis er 1843 zu Eberhard Friedrich Walcker nach Ludwigsburg kam und als dessen Schüler während der nächsten 4—5 Jahre seine eigentliche Ausbildung im Orgelbau erlangte. Im aufgeregten Jahr 1848 gründete er sein eigenes Geschäft zu Öttingen in sehr bescheidenen Verhältnissen. Sein erstes Werk (die Orgel zu Frankenhofen bei Dinkelsbühl 1848) war zugleich die erste Orgel in Bayern mit Kegelladen. Seitdem ist die Firma diesem System unentwegt treu geblieben und hat mit demselben neben Walcker und Sauer das Beste und Schönste geleistet. Durch die Tüchtigkeit seiner Arbeiten erwarb sich Steinmeyer bald einen Namen und sein Geschäft gewann von Jahr zu Jahr an Umfang. 1866 trat Johannes Strebel als Teilhaber ein; zugleich wurde um dieselbe Zeit neben dem Orgel- auch der Harmoniumbau begonnen, der solchen Aufschwung nahm, daß das Geschäft gegenwärtig alljährlich c. 100 dieser Instrumente versendet. Nach Strebels Austritt nahm Steinmeyer 1883 seinen Sohn Johannes Steinmeyer, geboren am 27. Juni 1857 zu Öttingen, als Teilhaber auf; außer ihm arbeiten noch 4 seiner jüngeren Brüder im Geschäft mit. Dieses hat in der Zeit von 1848 bis Ende 1891 nicht weniger als 442 neue Orgelwerke jeder Größe, von der kleinen Seminarübungsorgel bis hinauf zur großen Kirchenorgel von 60—70 klingenden Stimmen, zunächst und hauptsächlich für Bayern,[1]) dann aber auch für Wien, Bukarest, Triest, Djakovar, Böhmen, Mähren und bis nach Australien, geliefert. Es beschäftigt gegenwärtig ständig über 50 Arbeiter, betreibt seine Holz- und Metall-Bearbeitungsmaschinen mit Dampf, und bringt auch die praktischen Neuerungen der Gegenwart zur Anwendung, wie es denn z. B. mit der Röhrenpneumatik bereits schöne Erfolge erzielt hat. — Die größeren Werke, welche bis heute (Ende 1891) von der Firma Steinmeyer & Cie. gebaut wurden, sind in chronologischer Folge:

1848—1871: 1. Die Orgel der Stadtkirche zu Hersbruck. Op. 33. 23 kl. St. 2 Man. — 2. Die Orgel der Jakobikirche zu Rothenburg ob der Tauber. Op. 37. 42 kl. Stn. 3 Man. — 3. Die Orgel der Hauptkirche zu Kronach. Op. 47. 35 kl. Stn. 3 Man. — 4. Die Orgel der prot. Kirche zu Lindau. Op. 53. 45 kl. Stn. 3 Man. — 5. Die Orgel der Hauptkirche zu Herrieden. Op. 54. 29 kl. Stn. 2 Man. — 6. Die Orgel der prot. Kirche zu Kempten. Op. 62. 25 kl. Stn. 2 Man. — 7. Die Orgel der Johanniskirche zu Schweinfurt. Op. 67. 26 kl. Stn. 2 Man. — 8. Die Orgel der Stadtpfarrkirche zu Mindelheim. Op. 71. 33 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der Schloßkirche zu Amorbach. Op. 73. 46 kl. Stn. 3 Man. — 10. Die Orgel der Stadtpfarrkirche zu Pfaffenhofen. Op. 77. 25 kl. Stn. 2 Man. — 11. Die Orgel der Stadtpfarrkirche zu Wunsiedel. Op. 81. 24

[1]) Es stehen z. B. allein in München 5, in Nürnberg 5, in Rothenburg a. d. Tauber 6 neue Werke verschiedener Größe von Steinmeyer, und auch die meisten andern größeren und kleineren Städte Bayerns besitzen eine oder mehrere Orgeln von ihm.

Digitized by Google

kl. Stn. 2 Man. — 12. Die Orgel der prot. Kirche zu Würzburg. Op. 87. 20 kl. Stn. 2 Man. — 13. Die Orgel der Kirche zu Naila (Bayern). Op. 100. 28 kl. Stn. 2 Man. — 14. Die Orgel der Johanniskirche zu Ansbach. 1872—1873. Op. 111. 40 kl. Stn. 3 Man. — 15. Die Orgel der Brigittenaukirche in Wien. 1873—1874. Op. 115. 21 kl. Stn. 2 Man. — 16. Die Orgel der Kirche zu Gochsheim. 1873—1874. Op. 118. 25 kl. Stn. 2 Man. — 17. Die Orgel im Dom zu Bamberg. 1873—1874. Op. 119. 31 kl. Stn. 2 Man. — 18. Die Orgel der Kirche zu Vaduz (Liechtenstein). 1874—1875. Op. 120. 33 kl. Stn. 3 Man. — 19. Die Orgel der Synagoge zu Nürnberg. 1874—1875. Op. 127. 29 kl. Stn. 2 Man. — 20. Die Orgel der prot. Kirche zu Öttingen. 1875—1876. Op. 133. 22 kl. Stn. 2 Man. — 21. Die Orgel zu Grafenrheinfeld. 1875—1876. Op. 135. 34 kl. Stn. 2 Man. — 22. Die Orgel der Kirche zu Fünfhaus-Wien. 1875—1876. Op. 138. 25 kl. Stn. 2 Man. — 23. Die Orgel im Königinkloster zu Brünn. 1876—1877. Op. 146. 25 kl. Stn. 2 Man. — 24. Die Orgel der zweiten prot. Kirche zu München. 1877—1878. Op. 160. 28 kl. Stn. 2 Man. — 25. Die Orgel der Lorenzerkirche zu Nürnberg. 1879 bis 1880. Op. 193. 48 kl. Stn. 3 Man. — 26. Die Orgel im Dom zu München. 1880—1881. Op. 200. 54 kl. Stn. 3 Man. — 27. Die Orgel der Stadtkirche zu Donauwörth. 1880—1881. Op. 203. 29 kl. Stn. 2 Man. — 28. Die Orgel der Stadtpfarrkirche zu Lauingen. 1882—1883. Op. 225. 31 kl. Stn. 2 Man. — 29. Die Orgel im Dom zu Djakovar (Slavonien). 1882—1883. Op. 226. 52 kl. Stn. 3 Man. — 30. Die Orgel der Ägidienkirche zu Nürnberg. 1883—1884. Op. 243. 28 kl. St. 2 Man. — 31. Die Orgel im Dom zu Speyer. 1883—1884. Op. 245. 70 kl. Stn. 3 Man. — 32. Die Orgel der Kirche zu Dingolfing. 1884—1885. Op. 255. 29 kl. Stn. 2 Man. — 33. Die Orgel der prot. Kirche zu Kitzingen. 1884 bis 1885. Op. 261. 30 kl. Stn. 2 Man. — 34. Die Orgel der Gumbertuskirche zu Ansbach. 1884—1885. Op. 260. 42 kl. Stn. 3 Man. — 35. Die Orgel der prot. Kirche zu Kissingen. 1885—1886. Op. 276. 22 kl. Stn. 2 Man. — 36. Die Orgel der prot. Kirche zu Kaufbeuren. 1885—1886. Op. 284. 28 kl. Stn. 2 Man. — 37. Die Orgel der Diakonissenanstalt zu Neuendettelsau. 1886—1887. Op. 300. 20 kl. Stn. 2 Man. — 38. Die Orgel der Kirche zu München-Giesing. 1886—1887. Op. 312. 30 kl. Stn. 2 Man. — 39. Die Orgel der Kirche zu Nürnberg-Wöhrd. 1887—1888. Op. 330. 22 kl. Stn. 2 Man. — 40. Die Orgel im Münster zu Heilsbronn. 1887—1888. Op. 334. 24 kl. Stn. 2 Man. — 41. Die Orgel der Kirche zu Kaisheim. 1888—1889. Op. 348. 25 kl. Stn. 2 Man. — 42. Die Orgel der Kirche St. Ulrich zu Augsburg. 1888—1889. Op. 360. 22 kl. Stn. 2 Man. — 43. Die Orgel der Kirche zu Windsheim. 1889 bis 1890. Op. 382. 30 kl. Stn. 2 Man. — 44. Die Orgel zu St. Michael in Bamberg. 1889—1890. Op. 384. 28 kl. St. 2 Man. — 45. Die Orgel der Georgenkirche zu Nördlingen. 1889—1890. Op. 385. 56 kl. Stn. 3 Man. — 46. Die Orgel der Stadtpfarrkirche zu Dillingen. 1889—1890. Op. 387. 31 kl. Stn. 2 Man. — 47. Die Orgel der Jodokuskirche zu Landshut 1890—1891. Op. 412. 30 kl. Stn. 2 Man. — 48. Die Orgel der prot. Stadtkirche zu Schwabach. 1891. Op. 419. 31. kl. Stn. 2 Man.

Digitized by Google

— 49. Die Orgel der Stadtpfarrkirche zu Immenstadt. 1891. Op. 427. 25 kl. Stn. 2 Man. — 50. Die Orgel der Stadtpfarrkirche zu Amberg. 1891. Op. 430. 31 kl. Stn. 2 Man. —

Stenger, Mag. Johann Nikolaus, der Herausgeber und aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Sammler und Bearbeiter des für unsre Melodiengeschichte wichtigen Erfurter Gesangbuchs von 1663, war am 31. August 1609 zu Erfurt geboren. Seine Bildung erlangte er in den Schulen und auf der Universität seiner Vaterstadt, und ihr widmete er dann auch lebenslang seine Dienste. Im jugendlichen Alter von c. 20 Jahren wurde er zuerst Organist an der Thomaskirche daselbst; dann wirkte er von 1632—1635 als Kantor und Schulkollege an der Predigerschule und gab als solcher eine „Manuductio ad Musicam theoreticam" heraus, die mehrere Auflagen erlebte.[1]) 1635 zum Diakonus an der Kaufmannskirche berufen, trat er damit in den geistlichen Stand über, wurde in der Folge „Pfarrherr der Kaufmannsgemeinde, Oberinspektor des evangelischen Ratsgymnasii, öffentlicher Lehrer der Gottesgelahrtheit und morgenländischen Sprachen" an der Universität, der er zweimal, 1657 und 1664, auch als Rector Magnificus vorstand, und war schließlich „der philosophischen Fakultät wie auch des hochwürdigen Ministerii Senior",[2]) als welcher er am 5. April 1680 im 71. Jahr seines Alters und 44. seines Amtes starb. — Sein Gesangbuch, in dem er „aus den neusten Sammlungen geistlicher Gesänge, was nur dem gegenwärtigen Zweck dienen konnte, mit Fleiß zusammengelesen" hat, ist zwar „in Hinsicht der Texte nicht immer zuverlässig und noch weniger in der Angabe der Liederdichter",[3]) aber wichtig als Quelle mancher Melodien, von denen nur „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" beispielsweise genannt sein mag. Es hat den Titel:

> Christlich-neuvermehrt- und gebessertes Gesangbuch. Darinnen D. Martin Luthers, und viel anderer Gottselig-gelehrten Leute Geistliche Lieder und Psalmen, welche so wohl In öffentlicher Kirch-Versammlung, als auch zu Hause, und sonst Zu Vermehrung guter und Gottgefälliger Andacht gebraucht werden mögen, samt denen dazu gehörigen lang gewünschten Melodeyen Mit besonderm Fleiß zusammen getragen, und in gewisse Titul abgetheilet sind, beneben Nohtwendigen Registern. Mit E. E. Ehrnv. und Hochw. Rahts der Stadt Erffurth sonderbaren Befreyung herausgegeben, und Gedruckt bey Friedr. Melchior Dedekinden, Verlegt von Johann Branden, Bürgern und Buchbindern daselbst, im Jahr 1663. — Kl. 8°. Abgekürzter Titel in Kupferstich. 1 Bl. Privilegium des Raths zu Erfurt („Gegeben Dienstags

[1]) Die erste erschien 1635, die zweite 1653 und die dritte 1666. Vgl. Motschmann, Gelehrtes Erfurt. 1729. I. S. 568—586. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 578. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 177.

[2]) Adlung, a. a. O. S. 114. 115 verzeichnet alle diese Titel mit besonderer Genugthuung darüber, wie weit es ein Organist und Kantor bringen könne.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 567. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. S. 1063.

Digitized by Google

nach Purificationis Mariae, war der dritte Februar des 1663sten Jahres"). 6 Bl. „Vorrede an den Christlichen Leser" („geschrieben zu Erfurt am 11ten Hornungstage des 1663sten Jahres"). 733 Seiten. 19 Bl. doppeltes Register. 2 Bl. mit 2 nachgetragenen Liedern und Melodien, sowie Druckfehlerverzeichnis. Im ganzen 435 Lieder und 308 vorgedruckte Melodien enthaltend.[1])

Stentorphon nennt die Orgelbaufirma Hook & Hastings in Boston eine Orgelstimme in der „Solo-Organ" (4tes Man.) der großen Konzertorgel zu Cincinnati (mit 81 kl. Stn.). Es ist eine Labialstimme 8' mit Metallkörpern, die von den Verfertigern weiter so beschrieben wird: „sehr weite Mensur, sehr schwerer Ton, sehr mächtig, breit, reich und majestätisch."[2]) Die Verfertiger scheinen auch den Namen erfunden zu haben, der, so weit ich sehen konnte, sonst nicht vorkommt. Er und die Stimme, die er bezeichnet, sind echt amerikanisch; namentlich in der neuen Welt kann man ja dem großen Publikum nie laut genug blasen, wie Mendelssohn einmal spottend bemerkt hat.

Stephani, Clemens, aus Buchau bei Karlsbad in Böhmen,[3]) wo er um 1520 geboren sein mag. Nach Gerber lebte er „um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Kantor zu Nürnberg, und privatisierte nach seiner aus unbekannten Ursachen erfolgten Abdankung daselbst." Von ihm selbst wissen wir, daß er noch „im Monat Martio, Anno 1570" „Inwoner zu Nürnberg" war, während er schon 1568 auch mit „Innwoner zu Eger" gezeichnet hatte. In Eger war er wohl Kantor an der dort von Hieronymus Tilesius gegründeten Schule. Für den Gesangchor dieser Schule waren vielleicht in erster Linie auch die Sammlungen kirchlicher Musikwerke bestimmt, welche Stephani 1568—1570 in Nürnberg drucken ließ. Es sind diese Werke, in denen sich der fleißige Sammler freilich als einen „nicht eben sehr gewissenhaften Herausgeber fremder Stücke" zeigt, darum von Interesse, weil sie neben Werken der bekannten Komponisten jener Zeit auch einzelne von Tonsetzern wie „Wolfgang Ottho Egranus" und „Andreas Schwartz Francus", die sonst nirgends vorkommen, uns erhalten haben.[4]) Was aber Stephanis Namen bis auf die Gegenwart gebracht und zu einem noch in den musikgeschichtlichen Werken unsrer Zeit öfters genannten gemacht hat, ist eine „Passio secundum Matthaeum.

---

[1]) So hat Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 96 gezählt; v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 567 dagegen sagt: „der Melodien sind 299 für 428 Lieder."

[2]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 783.

[3]) Also nicht aus Buchau am Federsee „dans le Wurtemberg", wie Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 128 meint, und wie Mendel-Reißmann, Musik. Lex. IX. S. 425 ihm nachgeschrieben hat.

[4]) Diese Sammelwerke Stephanis sind verzeichnet bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 578 nach Draudii Biblioth. class. pag. 1613. 1619. 1626. 1649. Gerber, Altes Lex. I. S. 578. Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 168. 171. 172. 175.

Digitized by Google

Das ist: Das Leyden vnd sterben vnsers Herrn vnd erlösers Jesu Christi, wie vns dasselbe beschrieben wirdt von dem heiligen Evangelisten Matthaeo: Gantz lieblich zu singen in vnterschiedliche Personen außgeteilet ꝛc.", die er 1570 zu Nürnberg herausgab. Dies Werk sah man als von ihm selbst komponiert (wenn bei demselben von einer Komposition im wirklichen Sinn überhaupt gesprochen werden kann) und zugleich als die „erste gedruckte deutsche Passion" an.[1]) Jetzt ist durch Dr. Otto Kade beides als irrtümlich nachgewiesen: die Passion ist ein Werk Johann Walthers (vgl. den Art.), und schon vor ihr war 1568 Joachims à Burck deutsche Johannispassion gedruckt gewesen.[2])

Stephani, Johann, war um die Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts Organist an der Johanniskirche zu Lüneburg und stand als solcher in Ansehen, da er mit unter den 53 Organisten war, welche 1596 zur Einweihung der Orgel zu Grüningen berufen wurden.[3]) Er erscheint unter diesen, die angeblich nach dem Alter geordnet sind, als der 42ste nach Hans Leo Haßler, der 1564, aber vor Hieronymus Prätorius, der schon 1560 geboren ist, wird also selbst um 1560 bis 1565 geboren sein. Auf dem Titel eines seiner Musikwerke, das 1619 zu Hamburg erschien, wird er als „Organist weyland zu Lüneburg" bezeichnet, war also bereits gestorben.[4]) Von ihm erschienen außer einem weltlichen Musikwerk:

> Newe teutsche Gesäng nach Art der Madrigalien mit vier, fünff, sechs vnd acht Stimmen. Erster Theil. Nürnberg 1599. 4°. Ander Theil. Nürnberg 1599. 4°. Hamburg 1618. 4°. — Dritter Theil. Nürnberg. 1599. 4°. Hamburg 1618. 4°. — Außerdem sind jetzt von Stephani noch drei Orgelstücke (Choralbearbeitungen) nachgewiesen: zwei in dem „Celliſchen Tabulaturbuch" von 1601, und das dritte in einem Mſkr. aus der Zeit von 1620 bis 1625 auf der Bibliothek zu München.[5])

Stern, Theophil, Organist in Straßburg, wo er am 24. Juli 1803 als der Sohn eines Tischlers, der aber schon 1806 starb, geboren wurde. Er erhielt musikalischen Unterricht von Konrad Berg und wurde schon 1820 Organist an der alten St. Peterskirche in seiner Vaterstadt. Nachher lebte er einige Zeit als Musik-

---

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. Chrysander, Händel I. S. 427. v. Dommer, Handb. der Musikgesch. 1868. S. 249. Spitta, Bach II. S. 307 u. a.

[2]) Vgl. Dr. Otto Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahr 1631. Gütersloh 1892. S. 167—169. Dr. Reinh. Kade, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890. 4tes Heft. S. 471. 472.

[3]) Vgl. Werckmeister, Organ. Gruning. rediv. 1705. § 11. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 579.

[4]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 578. 579. Becker, die Tonwerke 1855. S. 214. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 67.

[5]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 108. 109. In seiner Beispielsammlung II. Nr. 73. S. 110. 111 hat Ritter die Bearbeitung Stephanis von „Ach Gott vom Himmel, sieh darein" abdrucken lassen.

Digitized by Google

lehrer zu Karlsruhe, kehrte aber 1830 nach Straßburg zurück und erhielt hier 1841 die Organistenstelle an der Neuen Kirche, die er dann lebenslang inne hatte. Stern hat sich durch die Bearbeitung eines Choralbuchs für Straßburg, das 1851 und 1864 erschien, um den Kirchengesang seiner elsässischen Heimat Verdienste erworben. Als Organist war er bemüht, deutschen Geschmack und Stil im Orgelspiel einzubürgern; dies aber freilich weniger im Sinne der klassischen Bachschen Orgelkunst, als in dem Rincks und seiner Schule. Man findet in seinen Editionen für Orgel zahlreiche Bearbeitungen und Übertragungen, namentlich von Werken Spohrs auf die Orgel, bei denen er es mit der Stilmäßigkeit nicht immer streng genommen hat. Von ihm erschien:

1. Sammlung von Orgelkompositionen zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Bd. I. 96 Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Bd. II. 26 längere Vor- und Nachspiele. Bd. III. 1. Kurze und leichte Orgelstücke. 2. 23 verschiedene Orgelstücke. Bd. IV. 31 verschiedene Orgelstücke. Bd. V. 50 Vorspiele für Orgel. Bd. VI. 30 Orgelstücke. Straßburg, Zürich, Gebr. Hug. — 2. Choralbuch zum Gebrauch der evangelischen Gemeinden Frankreichs. Straßburg, bei Witwe Berger-Levrault. 1851. qu. 4°. VIII u. 88 S. — 2. Ausg. 1865. — 3. Livre d'Orgue, à l'usage des églises et des familles, contenant tous les airs du Recueil des Pseaumes et Cantiques pour les églises réformées. Strasbourg, Berger-Levrault. 4°.

Stern, Zimbelstern, als Nebenregister in der Orgel vgl. im Artikel „Zimbel".

Sterzing, . . ., ein Orgelbauer aus Kassel, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts hauptsächlich in Thüringen baute. Adlung spricht mehrmals ausdrücklich von einem „alten Sterzing";[1]) es wird also anzunehmen sein, daß noch ein jüngerer des Namens (vielleicht der Sohn?) als Orgelbauer thätig war. Als im Jahr 1706 in der Stadtkirche zu Jena eine neue Orgel erbaut werden sollte, wählte der dortige, im Orgel- und Instrumentenbau hervorragend tüchtige Organist Johann Nikolaus Bach (vgl. den Art.), der „den ganzen Bau, vom größten bis zum kleinsten, zu dirigieren hatte," Sterzing als Orgelbauer. Daraus ist zu schließen, daß dieser ein tüchtiger Meister seines Faches war, obwohl Adlung in Bezug auf ein andres großes Werk von ihm, die 1707 erbaute Orgel der St. Georgenkirche zu Eisenach, bemerkt: „ist aber nicht allzuwohl geraten, deswegen man immer daran reparieren muß."[2]) — Adlung führt die folgenden Werke von Sterzing (resp. der beiden Sterzing) an, die sämtlich in der Zeit von 1702—1710 erbaut worden sind:

1. Die Orgel der St. Petrikirche zu Erfurt. 1702. 27 kl. Stn. 2 Man. und Ped. — 2. Die Orgel der Stadtkirche zu Jena. 1706. 44 kl. Stn.

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 218. 224. Ihm folgend unterscheidet dann Gerber, Neues Lex. IV. S. 277. 278 wirklich einen „Sterzing senior" und einen „Sterzing", ohne jedoch irgend etwas Weiteres beizubringen.

[2]) Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 214. 215 und S. 244. 245. Spitta, Bach I. S. 38 und S. 135.

Digitized by Google

3 Man., Ped. — 3. Die Orgel der St. Georgenkirche zu Eisenach. 1707. 58 kl. Stn. 4 Man., Ped. — 4. Die Orgel der Reglerkirche zu Erfurt. 1709. 25 kl. Stn. 2 Man., Ped. — 5. Die Orgel zu Udeſtädt bei Erfurt. 1710. 25 kl. Stn. 2 Man., Ped. — 6. Die Orgel der luth. Auguſtinerkirche zu Erfurt. 39 kl. Stn. 3 Man., Ped.[1])

Steuccius,[2]) Heinrich, aus Weißenfels gebürtig, ſtudierte 1602 zu Wittenberg die Rechte und gab damals ſchon „Luſtige, weltliche Lieder mit fünff Stimmen"[3]) heraus. Später erſchienen von ihm auch Kirchenſtücke bei Bodenſchatz, Florilegium Portense I. Ausg. 1618. Nr. 104: „Omnes gentes plaudite manibus." 8 voc. und II. 1621. Nr. 104: „Alleluja, laetamini." 8 voc.[4])

Steuerlein, Johann, war am 5. Juli 1546 zu Schmalkalden geboren, wo ſein Vater, Caſpar Steuerlein, als erſter lutheriſcher Prediger wirkt.[5]) Aus ſeiner Jugendzeit iſt nichts bekannt; da er aber in Melodiebildung und Tonſatz ſo ganz die Art Joachims à Burck (vgl. den Art.) angenommen hatte, und da er überdies mit Vorliebe Helmbolds Lieder ſang, möchte man faſt annehmen, er habe ſeine muſikaliſche und Schulbildung in Mühlhauſen geſucht und gefunden. Von c. 1570 an treffen wir ihn als Stadtſchreiber zu Waſungen, dem Geburtsort Melchior Vulpius', der vielleicht ſein Schüler war. 1589 erſcheint er als Kanzleiſekretär zu Meiningen, wo er 1604 Stadtſchultheiß ward und am 5. Mai 1613 im 67. Jahr ſtarb. — Steuerlein war Dichter, Melodienſänger und Tonſetzer in einer Perſon, aber in keinem dieſer Zweige ein beſonderer Meiſter. Als Dichter „hatte er die ganze Bibel A. und N. Teſt. in teutſche Reimen gebracht" und daher den Titel eines „kaiſerlichen gekrönten Poeten" gewiß redlich verdient. Als Muſiker gehört er der Gruppe jener geiſtlichen Tonſetzer — Joachim à Burck, Selneccer, Cyriakus Schneegaß, teilweiſe auch Calviſius und Eccard in ſeinen früheren

[1]) Zu letzterer Orgel bemerkt Adlung, a. a. O. I. S. 218: „der Caſſelſche Sterzing hat das Werk angefangen, aber Herr Schröter (vgl. den Art.) in Erfurt hats vollendet, und Hr. Hartung aus Schloßvippach hat 1753 vieles verändert. Das Werk hat aber doch keine ſonderliche Gravität."

[2]) Die deutſche Form des Namens war Steuck. Dies geht aus „Chronicon Portense" von Juſtus Bertuch 1612 S. 364 hervor, wo ein „Andreas Steuck" aus Weißenfels angeführt wird, der am 21. April 1587 als Schüler in die Schulpforte eingetreten war und 1612 in Naumburg als Beamter („Reipublicae Numburgensis ab actis publicis") lebte. Er war vielleicht ein etwas älterer Verwandter unſres Heinrich Steuck, den Bertuch nicht anführt und der alſo ſeine Gymnaſialbildung anderwärts erlangt haben wird.

[3]) Drei Teile. Wittenberg 1602. 1603 u. 1604. Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 278. Becker, Die Tonwerke 1855. S. 241. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 68.

[4]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Muſikſammelwerke. 1877. S. 865. Grove, Dict. of Music. I. S. 253. 254.

[5]) Der Sohn unſres Steuerlein, Johann Sebaſtian Steuerlein, war Pfarrer zu Leutersdorf bei Themar, dann Archidiakonus zu Schleuſingen; deſſen Sohn, Mag. Abraham Steuerlein (1652—1721) folgte dem Vater in deſſen Diakonat zu Schleuſingen.

Digitized by Google

Werken u. a. — aus dem späteren 16. Jahrhundert an, welche unter dem Einfluß der Schulsätze antiker Metren geistliche Lieder mit den einfachsten Tonsätzen schufen, in denen eine eigentliche Melodie im Diskant oder Tenor kaum sich abhebt.[1]) Es machen diese Sätze, in denen die Melodie, ob man sie nun im Tenor oder im Diskant sucht, öfters nicht über den Umfang einer Quarte hinauskommt, durchaus keinen künstlerischen, sondern einen dilettantischen, schulmeisterlich-steifleinenen Eindruck, der bei Steuerlein und Schneegaß, die ja beide wirklich nur Dilettanten waren, so ziemlich am stärksten hervortritt. Von Steuerlein ist denn auch nur eine einzige Weise in den evangelischen Kirchengesang gekommen; in ihr aber wird sein Name fortleben. Das ist die Melodie „Das alte Jahr vergangen ist" (vgl. den Art.), die er 1588 zu dem Liede „Gott Vater, der du deine Sonn" gesungen hat. Weit Besseres als in derartigen Liedsätzen hat Steuerlein in Tonsätzen über schon vorhandene Liedmelodien, sowie in größeren motettenartigen Stücken als Setzer geleistet. Hier zeigt er sich immerhin als einen Kontrapunktiker von achtbarer Gewandtheit, wenn er auch in der alten Tonalität nicht mehr ganz sattelfest war. — Wir führen von seinen geistlichen Gesangswerken an:

1. Das gebett: Herr Jesu Christ, war mensch vnd Gott, mit 4. 5. vnd 6. Stimmen komponiert. Erffurt 1574. 4°. — 2. Teutsche Benedicite vnd Gratias vor vnd nach Tisch, betweiß zu singen mit 5 Stimmen componiert. 1575. 4°. — 3. XXI Geistliche Lieder, den Gottseligen Christen zugerichtet, Durch M. Ludouicum Helmboldum Mulhusinum. Vnd nu mit Vier Stimmen Componieret . . . Durch ꝛc. Erffurdt 1575. G. Baumann. qu. 4°. — 4. Die deutsche Passion: Das ist die Historia des Leidens vnd Sterbens, vnsers einigen Heilands vnd Seligmachers Jhesv Christi, Nach dem Evangelisten S. Johanne, In Figural Gesang bracht, vnd mit vier Stimmen componieret, Durch Johannem Steurlin, Smalcaldensem Stadtschreibern zu Wasungen. Anno gratiae 1576. (Am Ende:) Gedruckt zu Erffurdt durch Georgium Bawmann, wonhafftig auff dem Bischmarckt.[2]) — 5. Epithalamia, Geistliche hochzeitsgesäng zum gebrauch in kirchen vnd schulen, mit vier vnd mehr Stimmen componiert. 1587. 4°. — 6. Sieben vnd Zwentzigk Newe Geistliche Gesennge . . . Durch Johannem Steuerlein, Schmalkaldensem, Stadt-

[1]) Wolfrum, Die Entstehung ꝛc des deutschen evang. Kirchenlieds in musik. Beziehung. 1890. S. 115 meint in dieser Hinsicht: „Oft will uns aber auch die Frage nach der eigentlichen Melodie müßig erscheinen: es sollte wohl gar nicht immer eine solche geboten werden; die Freude an der Harmonie, die hier nicht mehr ein Resultat der kontrapunktischen Führung der Stimmen ist, auch wenn diese Harmonie selbst nicht immer erfreulich ist, hat wohl häufig einen Hauptanteil an der Schöpfung jener mehrstimmigen geistlichen Lieder gehabt."

[2]) Vgl. über dieses Werk, das übrigens zur Zeit nur fragmentarisch in den beiden Stimmen Tenor und Baß noch bekannt ist, Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahr 1631. Gütersloh 1891. S. 86—88. Kade weist nach, daß Steuerlein seine Passion nach Text, Gliederung in drei Teile und Disposition der Stimmenverbindung im engsten Anschluß an Joachim à Burcks Johannespassion von 1568 gesetzt, ja ganze Motive und Satzstücke von Burck entlehnt hat, daß daher seine Arbeit nicht als eine durchaus selbständige bezeichnet werden könne.

Digitized by Google

schreibern zu Wasingen, in der Fürstlichen Graffeschaft Hennebergk. M.D.LXXXVIII. Am Ende: Gedruckt zu Erffordt, durch Georgium Bawmann, wonhafftig auff dem Fischmarckt. qu. 4°. — 7. Der CL. Psalm: Laudate Dominum, von 4 Stimmen. Erf. 1588. 4°. — 8. Cantiones quatuor et quinque vocum. 1578. 4°. — 9. Cantiones lateinisch vnd teutsch von vier vnd fünff Stimmen. Nürnb. 1571. — 10. Christliche Gesänglein auff St. Gregorij der Schüler Festtag vnd sonsten zu gebrauchen, mit vier Stimmen zugericht. Jehna 1604. 4°.[1])

Stiefel und **Stiefelklotz**, als Bestandteile der Gesamteinrichtung der Rohr- oder Zungenwerke der Orgel, sollen im Art. „Zungenstimmen" im Zusammenhang beschrieben werden.

Stiehl, eine Lübeckische Musikerfamilie. Der Vater, Johann Dieterich Stiehl, war am 9. Juli 1800 zu Lübeck geboren und erlangte seine musikalische Bildung unter der Leitung des Organisten M. A. Bauck daselbst. Von 1819 an wirkte er als Mitglied des städtischen Orchesters in Lübeck; 1834 wurde er seinem Lehrer Bauck im Organistenamt adjungiert, und am 10. Juli 1835 dessen Nachfolger als Organist an der Jakobikirche. Er starb am 27. Juni 1873. — Sein älterer Sohn, Karl Stiehl, ist am 12. Juli 1826 zu Lübeck geboren. Er war 1848—1858 Organist zu Jauer, 1858—1877 Organist und Musikdirektor zu Eutin; seit 1878 lebt er als städtischer Musikdirektor in seiner Vaterstadt und beschäftigt sich hauptsächlich auch mit Forschungen zur Lübeckischen Musikgeschichte, deren schätzbare Ergebnisse er in Zeitschriften (Monatsh. für Musikgesch.) und selbständigen kleinen Schriften (Zur Gesch. der Instrumentalmusik in Lübeck. 1885. 26 S. 8°, Lübeckisches Tonkünstlerlexikon 1887. IV und 19 S. 8°, Musikgeschichte der Stadt Lübeck, nebst einem Anhang: Gesch. der Musik im Fürstentum Lübeck. 1891. 8°) veröffentlicht. — Der zweite Sohn, Heinrich Stiehl, war am 5. August 1829 zu Lübeck geboren und hatte seine musikalischen Studien am Konservatorium zu Leipzig und bei Joh. Christian Lobe daselbst gemacht. Dann war er 1853 bis 1866 Organist an der Petrikirche in Petersburg, 1874—1878 Musikdirektor zu Belfast, 1878—1880 zu Hastings in England, von 1880 an aber Organist an der Olaikirche zu Reval, wo er jedoch schon am 1. Mai 1886 starb. Er hat neben einzelnen größeren Werken für Kammermusik und Orchester meist Klavierwerke im Salonstil, doch auch einzelnes Kirchliche (wie z. B. Op. 34. Selig sind die

[1]) Bei Zahn, Melodien I. Nr. 381. S. 110. Nr. 431. S. 125. III Nr. 5265. S. 352. Nr. 5380. S. 398 u. s. w. findet man jetzt verschiedene Melodien Steuerleins neu gedruckt; bei der letztgenannten Nummer zugleich seinen Tonsatz. Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. Beisp. Nr. 107. 108. S. 88. 99 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 312 S. 454. Zwei Stücke von Steuerlein sind sogar in einer katholischen Sammlung der Gegenwart aufgenommen worden; nämlich bei Seiler, Laudate Dominum. Sammlung lateinischer Kirchengesänge für Männerstimmen. Paderborn, Schöningh. II. 1871. S. 18: „Vexilla regis prodeunt". 4 voc. und S. 19: „O crux ave spes unica". 3 voc.

Digitized by Google

Toten. Motette für gem. Chor und Sopransolo mit Begleitung der Orgel. Leipzig, Kistner — ein rein empfundenes, frommes Stück) geschrieben, auch ein Choralbuch für die deutsche evangelische Kirche in Rußland (1854) herausgegeben.

Stieler, Johann David, „Ober- und Figural-Kantor" zu Zwickau, war am 7. September 1707 zu Bernsbach im Meißnischen geboren. Er begann schon von seinem 6. Jahr an das Klavierspiel zu erlernen, setzte dies auf der Schule zu Grünhayn unter Anleitung des dortigen Organisten fort, und wurde endlich auf der Stadtschule zu Buttstädt von 1722—1727 der Schüler des trefflichen Organisten Johann Tobias Krebs (vgl. den Art.). 1727 ging Stieler nach Jena, um Theologie zu studieren; im dortigen Collegium musicum fand er reichliche Gelegenheit sein Kompositionstalent in verschiedenen Gelegenheitskantaten zu zeigen und sich dadurch einen Namen zu machen. 1736 wurde er als Kantor und Schulkollege an die Katharinenkirche nach Zwickau berufen, mußte aber zugleich auch den alten invaliden Kantor Steindorff (vgl. den Art.) in der Hauptkirche St. Marien vertreten, und wurde dann 1739 dessen Nachfolger als „Oberkantor". Über sein späteres Leben ist nichts mehr bekannt, als daß er zu Zwickau „gegen 1770" gestorben sei. Auch seine zahlreichen Kirchenkompositionen — „ziemlich alle Musiken, die in den Kirchen zu Zwickau aufgeführt wurden, setzte er selbst" —, von denen nichts gedruckt wurde, sind längst verschollen.

Stierlin,[1]) Johann Christoph, württembergischer Hoforganist und Vicekapellmeister, war zu Nürnberg um 1650 geboren. Die Stelle des Organisten in der damals auf nur 15 Personen reduzierten Hofkapelle zu Stuttgart erhielt er 1676;[2]) zum Vicekapellmeister aber rückte er 1690 vor und kein geringerer als Johann Pachelbel (vgl. den Art.) wurde sein Nachfolger als Hoforganist. Über Stierlins späteres Leben ist nichts bekannt; im Etat der Hofkapelle von 1715 erscheint sein Name nicht mehr. Außer einer musiktheoretischen Schrift „Trifolium musicale consistens in Musica theorica, practica et poetica" (Stuttg. 1691. 4°. 43 S. mit 22 Kupfertafeln) hat er herausgegeben:

Musikalisch-geistliche Zeit- und Ewigkeits-Betrachtung, in 25 Arien von einer Singstimme und Generalbaß. Stuttgart 1688.

Nachkommen von ihm, wenn nicht im ersten und zweiten, so doch im zweiten und dritten Glied, waren wohl: Philipp David Stierlin, der am 31. März 1801 als Musikdirektor und Organist an der Stiftskirche zu Stuttgart in dem

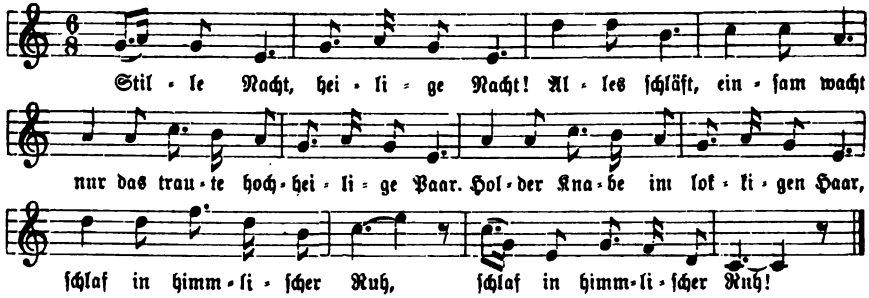
[1]) Die Musiklexika: Walther 1732. S. 580; Gerber, Neues Lex. IV. S. 284; Schilling VI. S. 489; Fétis VIII. S. 138; Mendel-Reißmann IX. S. 432 u. a. nennen ihn „Stierlein"; in Württemberg kommt der Name in Aktenstücken immer nur „Stierlin" und „Stierlen" geschrieben vor. Vgl. Sittard, Zur Gesch. der Musik ꝛc. am Württ. Hofe. I. S. 62. 65. 347.

[2]) Im Besoldungsetat wird er 1677 erstmals genannt; aber 1676 hatte er „Herrn Ambtmanns Paul Jacob Rümmellins zu Merckhlingen Tochter geheurath", also doch wohl zuvor schon die feste Anstellung erhalten. Vgl. Sittard, a. a. O. I. S. 65.

Digitized by Google

hohen Alter von 90 Jahren starb, also 1710 oder 1711 geboren war. Vor 1748 war er Hofmusikus gewesen und am 19. September 1748 erhielt er die genannte Stelle. Er resignierte 1773 zu Gunsten seines Sohnes Johann Philipp Stierlin, der den Dienst am 18. Januar 1774 antrat. Als nun aber dieser vor dem Vater am 13. Februar 1793 starb und der Stiftsprediger und Stiftsoberamtmann von dem Vater bezeugten, daß er „noch solche Kräfte besitze, welche ihn wenigstens zu Versehung eines Teils der Geschäften und zur Aufsicht über das Ganze tüchtig machen," erhielt dieser die Stelle zum zweitenmal.[1])

Stille Nacht, heilige Nacht. Dies sogenannte „geistliche Volkslied", das bis jetzt in Schulliedersammlungen verbreitet war, hat neustens auch in Kirchengesangbücher Aufnahme gefunden. Es steht z. B. im „Evang. G.-B. für Ost- und Westpreußen" 1887. Nr. 599. S. 559 in dieser Form:



Bis vor kurzem wurde die Melodie Michael Haydn in Salzburg, dem Bruder Joseph Haydns, zugeschrieben; jetzt ist die Herkunft des Liedes (wahrscheinlich von Ludwig Erk) festgestellt. Der Verfasser des Textes war ein katholischer Geistlicher, Joseph Mohr, 1818 Hülfsgeistlicher zu Oberndorf bei Salzburg, später Pfarrer zu Wagrain, wo er am 4. Dezember 1848 starb. Er dichtete den Text am Weihnachtsabend 1813 im Schulhaus zu Armsdorf bei Berchtesgaden und der dortige Schulmeister, Franz Gruber, sang gleich die Melodie dazu. Dieser Komponist der Melodie war am 25. November 1787 zu Hochberg in Oberöstreich geboren und starb als Chorregent und Organist zu Hallein am 7. Juni 1863. Bekannt wurde das Lied durch eine Tiroler Sängergesellschaft, die Geschwister Strasser aus dem Zillerthal; sie sangen es in der katholischen Kirche zu Leipzig in der Christmette, wo es ihnen nachgeschrieben wurde. 1838 nahm es Dr. Gebhardt in seinen „Jugendfreund" auf und von da fand es den Weg in weitere Kreise.[2])

Stiller, Karl, Organist in Leipzig, ist am 23. Mai 1837 zu Kaltwasser bei Liegnitz in Schlesien geboren. Er wurde zum Lehrer gebildet, ging aber später nach

[1]) Vgl. Sittard, a. a. O. I. S. 315.

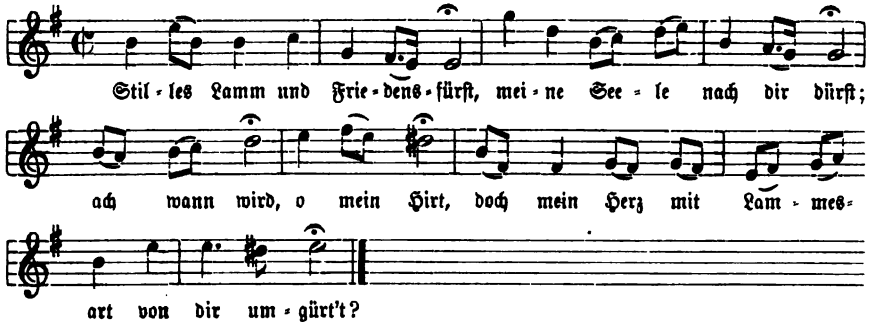
[2]) Vgl. die Leipz. Signale für die musik. Welt. 1877. S. 137 und 1891. S. 201.

Digitized by Google

Leipzig und studierte Musik. Nach vollendeten Studien blieb er als Musiklehrer daselbst, wurde auch Organist, zuerst seit 1868 an der Synagoge, jetzt an der Petrikirche. Von ihm sind bis jetzt folgende Orgelwerke im Druck erschienen:

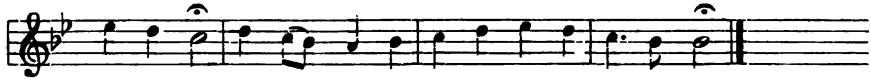
Op. 6. 3 Vorspiele und ein Nachspiel. Leipzig, Kistner. — Op. 7. 5 Vorspiele. Ebendas. — Op. 8. 6 Choralvorspiele. Ebendas. Op. 9. 4 Vorspiele. Ebendas. — Op. 10. 10 Choralvorspiele und ein Nachspiel. 2 Hfte. Ebendas. — Op. 11. 8 Choralvorspiele für Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 12. 12 Choralvorspiele für Orgel. 2 Hfte. Ebendas. —

Stilles Lamm und Friedefürst, Choral. Christian Friedr. Richters Lied von der Nachfolge Christi erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 432. S. 619. 620 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 949. S. 631) mit der folgenden eigenen Melodie:

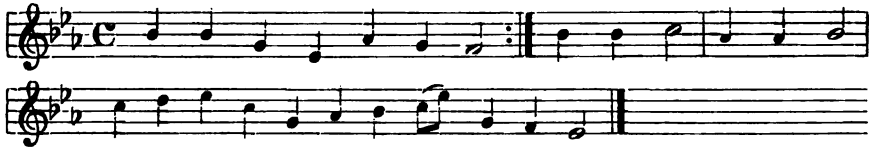


Sie ist vereinfacht und, um sie für den Gemeindegesang bequemer zu machen, unter mancherlei Abänderungen der Tonfolge die kirchliche Melodie des Liedes geblieben. Ihre Verbreitung zeigen die folgenden Angaben: König, Harm. Liederschatz 1738. S. 283; Wernig. G.-B. 1738--1766. Nr. 536. S. 542; Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 160; Wernig. Melodeyen 1767. S. 281; Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 311a. S. 211; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 177. S. 198 (6. Aufl. Nr. 285. S. 86); Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 329. S. 253. 254; Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 86. S. 62. 63 (auch die andern preußischen Ch.-BB. von Lutze 1831, Kahle 1846, Ritter 1856, Sämann 1858; das preuß. G.-B. von 1887 hat das Lied nicht mehr); Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 294. S. 105; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 366. S. 176; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 161. S. 84; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1873. Nr. 314. S. 262. 263 u. a. — Die weiteren Weisen, die das Lied erhalten hat, haben keine kirchliche Geltung erlangt; es sind: 2. eine Melodie aus Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 369 (Ausg. 1777. Nr. 232):

Digitized by Google



die nur bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 583. S. 269 nochmals gedruckt ist; 3. die Weise in Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 212:



die Zahn in mehreren bayrischen handschriftlichen Choralbüchern des vorigen Jahrhunderts fand, und die Jakob und Richter, a. a. O. I. Nr. 315. S. 263 wieder hervorgezogen haben.[1])

Stillgedackt nannten ältere Orgelbauer ein weicher als gewöhnlich intoniertes Gedackt. Vgl. auch die Art. „Barem (Bd. I. S. 119), „Human-" (Bd. I. S. 615—616) und „Musiciergedackt, Musikgedackt" (Bd. II. S. 324).

Stimmvorrichtungen an Orgelpfeifen. Die älteren Orgelbauer kannten nur den Hut (vgl. den Art.) und den Spund (vgl. den Art.) oder Stöpsel zum Stimmen der metallenen und hölzernen Gedackte. Die offenen Metallpfeifen mußten sie durch Ausweiten oder Einreiben des Pfeifenrandes, die offenen Holzpfeifen aber durch Verkürzen des Korpus stimmen. Daß es dabei nicht immer glatt abging, beweisen die fortgehenden Klagen der Orgelschriftsteller über eingeknillte oder zerrissene Ränder der Metallpfeifen und über zerschnittene Holzpfeifen. Und doch ist die Sache wichtig genug, daß Töpfer sagen konnte: „einer Orgel, deren Pfeifen beim Stimmen übel zugerichtet worden sind, ist schon das Siegel des Verderbens aufgedrückt." — Um die Pfeifenränder intakt zu erhalten, wendet man nun neuerdings mehrere Stimmvorrichtungen an, von denen eine schon weiter oben im Art. „Schraubenringe" besprochen wurde. Eine zweite Vorrichtung sind die Stimmblättchen für offene Holzpfeifen: aus Orgelmetall geschnittene, viereckige Blättchen, von denen je eines in eine Nute des Randes der Hinterwand jeder Pfeife eingesetzt und nach Bedürfnis über deren Mündung hereingebogen wird. Durch stärkeres Anbiegen des Blättchens gegen die Mündung wird der Ton erhöht, durch Abbiegen

[1]) Zahn, Melodien I. Nr. 1860. S. 498 bringt noch eine vierte Melodie aus dem Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 311b. S. 211 als unsrem Liede zugehörig, und auch andere, wie Kocher, Stimmen 1838. Nr. 369. S. 424. Derf., Zionsharfe 1855. I. Nr. 584. S. 269, und Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 316. S. 263 haben sie so angesehen. Aber sie ist nur auf unser Lied übertragen: es ist die Herrnhuter Weise, die zuerst bei Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 108. S. 142 zum Liede „Höchster Priester, der du dich", dann im Ch.-B. der Brüder-Gem. 1784. Art 11a. S. 6 zu „Jesu, komm doch selbst zu mir" (vgl. den Art.) verwendet war. Vgl. Zahn, a. a. O. I. Nr. 1256. S. 333.

Digitized by Google

aber vertieft. Alle offenen Holzpfeifen von c. 3 Fuß Länge an aufwärts, also namentlich die kleineren Flöten, sollen Stimmblättchen haben, und diese sollen nicht über einen Winkel von 45° hinaus angebogen sein, sonst „ist die betreffende Pfeife als verschnitten zu betrachten und muß durch eine neue ersetzt werden.“[1]) — Die größeren offenen Holzpfeifen und sämtliche offene Metallpfeifen werden jetzt durch Stimmschlitze gestimmt.[2]) Das sind Ausschnitte von der Form eines Parallelogramms, die hinten am Pfeifenkörper, etwas unterhalb des Mündungsrandes von oben nach unten angebracht werden. Bei den Metallpfeifen wird der Ausschnitt nur an den beiden Längsseiten, sowie an der obern Breitseite abgetrennt; an der untern Breitseite bleibt er mit der Pfeife verbunden. Der dadurch los werdende Metallstreifen wird dann als Stimmrolle an der untern, mit der Pfeife noch verbundenen Breitseite aufgerollt und bewirkt, wenn er von der Ausschnittsöffnung abgebogen wird, eine Vertiefung, wenn er angebogen wird, eine Erhöhung des Tones. Um auch bei den Holzpfeifen eine Vergrößerung und Verkleinerung und damit eine Vertiefung und Erhöhung des Tones zu ermöglichen, erhalten diese einen Schieber, den Stimmschieber, der wie die Stimmrolle an der untern Breitseite der Ausschnittsöffnung angelegt wird und durch Stellschrauben beliebig höher oder tiefer gestellt werden kann. Dadurch wird die Ausschnittsöffnung in derselben Weise und mit derselben Wirkung auf den Ton, wie bei der Stimmrolle, vergrößert oder verkleinert. Die Größenverhältnisse der Stimmschlitze sind selbstverständlich nicht beliebige, sondern fest bestimmte, werden übrigens, wie es scheint, von verschiedenen Orgelbauern verschieden genommen. Marcussen macht alle Pfeifen 1/4 Ton länger; 3/8 Ton unterhalb des Pfeifenrands beginnen die Einschnitte, gehen 3/8“ lang bis zur wahren Tonlänge der Pfeife des nächsten halben Tones hinab, und haben eine Breite von 1/10 des Pfeifenumfangs. Nach Cavaillé-Coll „erhalten die Pfeifen ein für allemal die Länge der Welle; von der Wellenlänge werden 2 × 2/3 des Pfeifendurchmessers abgeschnitten, dann nimmt man, vom offenen Ende an die Ent-

[1]) Vgl. Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 128. — Eine primitivere Vorrichtung dieser Art, die bei Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 139 noch angeführt ist, waren die Stimmbrettchen. Offene hölzerne Pfeifen hatten oben in ihrer Mündung ein zwischen zwei gegenüberstehende Pfeifenwände eingeklemmtes Brettchen, das gleich einem Stimmblättchen an- oder abgebogen wurde, aber wegen des Quellens und Schwindens des Holzes gewiß sehr unsicher war.

[2]) Darüber, wer die Stimmschlitze zuerst angewendet, resp. erfunden habe, gehen die Angaben stark auseinander. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. II. 2. § 534. 537. S. 930. 936 sagt ganz bestimmt, daß die Stimmung „durch Ausschnitte“ 1833 von Marcussen in Apenrade erfunden worden sei. Bei Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 355 heißt es dann, auch Walcker nenne sich den Erfinder der Stimmschlitze, und wird dagegen geltend gemacht, daß nach Ludwig, Gedanken über die großen Orgeln ꝛc. Leipzig 1762. Stimmschlitze schon damals bekannt waren. Nach Orgelbauzeitung 1879. Nr. 16 hat Hildebrand 1770 in der Orgel der Michaeliskirche zu Hamburg Stimmschlitze angewendet, und das Allerneuste bei Zimmer, Die Kirchenorgel (Handbibl. der prakt. Theologie. Bd. 6. Abtl. d) 1891. S. 102 ist: „die Anwendung der Stimmschlitze rührt von Barker her.“

Digitized by Google

fernung eines Durchmessers und gewinnt so den Punkt, wo die Öffnung beginnt, die man in der Richtung auf den Fuß der Pfeife verlängert" (wie weit ist jedoch nicht angegeben).[1])

Stimmwerkzeuge der Orgelbauer sind: 1. Stimmhörner aus Messing oder Eisenblech. Ein Stimmhorn besteht aus zwei Kegeln, die an einem je nach Bedürfnis längeren oder kürzeren Stiel so befestigt sind, daß der eine, volle oder massive Kegel die Spitze, der andere hohle und an der Grundfläche geöffnete Kegel aber diese Höhlung nach außen kehrt. Vier solcher Stimmhörner, an deren größtem die beiden Kegel c. 75 mm, an deren kleinstem c. 22—23 mm Durchmesser haben, werden gewöhnlich genügen. Man hat auch einen einzelnen hohlen Kegel, der Stimmkappe genannt wird, doch ist das Stimmhorn handlicher und praktischer. Beide Werkzeuge dienen dazu, beim Stimmen die Pfeifenränder der Metallpfeifen, je nachdem deren Ton höher oder tiefer werden soll, einzureiben, zu verengern, oder auszuweiten, sind jedoch jetzt durch die Stimmschlitzen (Stimmrollen) ziemlich überflüssig geworden. — 2. Stimmpinsel, weich gebundenen Haarpinseln ähnliche Büschel aus Wollen- oder Seidenfäden, die an dünnen Holzstäbchen oder Drähten befestigt sind. Sie dienen beim Stimmen der gemischten Stimmen dazu, die einzelnen Chöre derselben zu dämpfen, während ein anderer Pfeifenchor eingestimmt wird, und müssen in mehreren, je nach der Pfeifengröße verschieden großen Exemplaren vorhanden sein. Doch werden statt solcher Stimmpinsel vielfach auch nur Gänsefedern verwendet und in die zu dämpfende Pfeife von oben hinein und durch den Aufschnitt so durchgesteckt, daß sie den Luftausfluß aus der Kernspalte nicht hindern, weil sonst die Luft im Pfeifenstock dichter würde und die ersten Pfeifen mit stärkerem Wind eingestimmt würden, als sie bekommen, wenn alle zu einem Chor gehörigen Pfeifen erklingen. — 3. Um die Spunde oder Stöpsel und die Hüte der Gedackte tiefer in die Pfeifen hineinzutreiben, bedient man sich hölzerner Hämmer, um sie bei den hölzernen Gedacktpfeifen weiter herauszuziehen, wenn dies nicht ohne Hilfsmittel allein durch den Handgriff geschehen kann, besonderer Stöpselschrauben, oder auch eines Bohrers. — 4. Zum Aufwärtsziehen der Krücken an Rohrstimmen dient eine Drahtzange, bei solchen mit Schraubenstimmung natürlich der Schraubenschlüssel. — Ein weiteres Werkzeug vgl. im Art. „Intoniereisen, Intonierblech".

Stiphelius, Laurentius, Kantor zu Naumburg, war 1569 oder 1570 zu Salza geboren und trat am 1 Mai 1573 als Schüler in die Schulpforte ein, wo

[1]) Vgl. Schmahl, Die Orgel zu Wandsbeck. 1869. S. 11 (Marcussens Maß) und Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 894 (Cavaillé-Colls Maßangaben). Nach Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau. 4te Ausg. 1887. S. 218 behaupten manche Orgelbauer, daß es nicht nötig sei, die Pfeifen zu verlängern, und beginnen den Ausschnitt im Pfeifenrand, was aber im Interesse der Festigkeit des obern Teils der Pfeife bemängelt wird.

Digitized by Google

ein Landsmann von ihm, Heinrich Dürrfeld, damals Kantor war.[1]) Stiphelius gab als „Chori Musici apud Numburgenses in sacris aedibus D. Wenceslai Praefectus industrius“ das in der älteren Zeit unvermeidliche Kantorenbüchlein heraus: „Compendium musicum“ Naumburg 1609 (und Jena 1614), in dem er die Solmisation erleichtern wollte.[2]) Ein „Geistliches Gesangbuch“ von ihm, das 1612 zu Jena erschien, ist für die Kenntnis des älteren Melodienschatzes der evangelischen Kirche von Bedeutung. Außerdem schrieb er für seine Schule noch das Schulgesangbuch: „Libellus scholasticus pro Senatoriae Numburgensium Scholae pueris, continens Odas spirituales, Responsoria, item christliche Beicht-, Kirchen- vnnd Schul-Gesäng, Harmonias ad Odas, et ipsius Cantoris Manuale.“ Jena 1607. Birnstiel.

Stobäus, Johann, der Schüler Eccards (vgl. den Art.) in Königsberg und nächst diesem der bedeutendste Meister der alten preußischen Tonschule, war als der Sohn des Jakob Stobäus („Scabinus Grudentinus“) und der Anna, einer geborenen Koffnatz, am 6. Juli 1580 zu Graudenz im preußischen Polen geboren. Er besuchte zuerst die Schule in seiner Vaterstadt und kam dann 1595 auf die „schola parochialis“ zu Königsberg, wo ihn der Rektor Valentin Raschius in sein Haus aufnahm. Seiner vorwiegenden Neigung zur Musik folgend, wurde Stobäus von 1599 an der Schüler Eccards und genoß dessen Unterricht bis 1608, da Eccard mit dem Kurfürsten Johann Sigmund als Kapellmeister nach Berlin ging. Von 1600 an besuchte Stobäus zugleich die Universität in Königsberg und fand seinen Unterhalt im Hause Bernhard Thegens, eines angesehenen Handelsherrn der Altstadt, dessen Sohn er unterrichtete.[3]) Noch als Student wurde er 1601 auch Mitglied der Königsbergischen Hofkapelle und in derselben als Sänger dem Baß adjungiert. Schon 1602 aber erlangte der Zweiundzwanzigjährige seine erste eigentliche Anstellung als Kantor an der Kneiphöfischen Domkirche und Schule und sah sich damit in die Lage versetzt, ein eigenes Hauswesen zu gründen. So schloß er denn 1604 mit der Witwe Esther Möllerin seinen ersten Ehebund, der aber, nachdem ihm zwei Kinder, ein Sohn und eine Tochter, entsproßt waren, schon 1606 durch den Tod der Gattin wieder gelöst wurde. Zum zweitenmal verheiratete sich Stobäus sodann 1607 mit Elisabeth Hausmann, der nachgelassenen Tochter des Königsbergischen Bürgers Christoph Hausmann. Aber auch diese Verbindung, aus der weitere vier Kinder, drei Töchter und ein Sohn, hervorgingen, trennte der Tod

[1]) Vgl. Bertuch, Chronicon Portense. 1612. II. S. 185 und 355. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 580.

[2]) Vgl. Forkel, Allg. Litt. der Musik. 1792. S. 271. Gerber, Neues Lex. IV. S. 285. 286. Fétis, Biogr. des Musiciens. VIII. S. 138.

[3]) Der Frau dieses Hauses, Regina Thegen, schrieb Stobäus 1643 das „Leich-Lied auff die Melodie des 65. Psalmes des Lobwassers mit Fünff Stimmen.“ Vgl. Müller, Die musikalischen Schätze der Bibliothek zu Königsberg. 1870. S. 369. Nr. 266.

Digitized by Google

der Frau 1616, und der Witwer schloß am 10. Juli 1617 die dritte Ehe mit Regina Montfort, einer verwitweten Möller.[1]) Diese dritte Frau starb kinderlos im Jahr 1640. — Mit seiner Anstellung als Kantor begann Stobäus auch seine Thätigkeit als Komponist, und zwar mit Gelegenheitsgesängen, die er dann in fast endloser Reihe sein ganzes Leben hindurch schrieb, so daß sie eigentlich die Hauptmasse seiner Kompositionen ausmachen. Denn unter den c. 400 Tonsätzen, die noch von ihm bekannt sind, und die zum größeren Teile der Liedform, zu einem kleineren aber der Motettenform angehören, befinden sich nicht weniger als 280 Gelegenheitsgesänge.[2]) Sein erstes kirchliches Musikwerk: die „Cantiones sacrae", 36 Motetten von 4—10 Stimmen über lateinische Bibel- und Kirchentexte, gab Stobäus 1624 zu Frankfurt a. M. heraus und begründete mit demselben den bedeutenden Ruf, dessen er sich bei seinen preußischen Landsleuten, wie in den weiteren Kreisen seiner Zeitgenossen zu erfreuen hatte. Wie er in der Vorrede es ausgesprochen hat, strebte er in diesen Sätzen der „Orlandischen Kunst" nach, und dies, wie Döring will, mit solchem Erfolg, daß dieses Werk „in Großartigkeit der Anlage wie der Ausführung den Kulminationspunkt alles dessen bildet, was als ein Erzeugnis der preußischen Tonschule jemals zur öffentlichen Kenntnis gekommen ist." Man wird daher auch des weiteren mit Döring annehmen können, daß hauptsächlich diese „Cantiones sacrae" es waren, die Stobäus 1626 die Berufung zum Kapellmeister der Königsbergischen Hofkapelle eintrugen, als der er der dritte Amtsnachfolger seines Lehrers Eccard war.[3]) Als Kapellmeister gab er dann noch

[1]) Zur zweiten Hochzeit hatte Johann Eccard seinem Schüler eine 6stimmige Motette geschrieben; vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 104; zur dritten widmete kein Geringerer als Joh. Peter Sweling in Amsterdam (nicht sein Sohn, wie v. Winterfeld, a. a. O. und Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen 1852. S. 80 irrtümlich meinen) einen 8stimmigen lateinischen Gesang; vgl. Müller, a. a. O. S. 375. — Von Stobäus' Töchtern heiratete eine am 28. Jan. 1636 den Pastor Johann Bielau zu Balga, eine andere am 7. Juni 1639 den Kollegen an der Domschule im Kneiphof, Johann Renn; für beide Hochzeiten schrieb der Vater Gesänge; vgl. Müller, a. a. O. S. 360. Nr. 165 und S. 363. Nr. 204. — Die beiden Schwiegersöhne erscheinen mit Widmungsgedichten vor der Ausgabe der „Preussischen Fest-Lieder" von 1642. Vgl. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. I. S. 733.

[2]) Man findet sie in extenso verzeichnet bei Müller, a. a. O. S. 345—374. Nr. 1—298. Es weist dies Verzeichnis z. B. allein für 1638 15, für 1639 19, für 1640 gar 22 solcher Gesänge nach. Im letztgenannten Jahr fallen deren 3 auf Januar, 4 auf Februar, je 3 auf Juni und November ꝛc., und einmal zwei Hochzeitsgesänge sogar auf einen Tag, den 2. Januar.

[3]) Der unmittelbare Nachfolger Eccards war Johann Crocker aus Brieg in Schlesien 1609—1620, der zweite Jakob Schmidt aus Elbing 1620—1626 gewesen. Vgl. Döring, a. a. O. S. 78. — Aus dem Umstand, daß sich Stobäus auf dem Titel eines „Hochzeitliedes zu Ehren Martino Woldero" vom 18. Mai 1626 (vgl. Müller, a. a. O. S. 356. Nr. 115) nicht Kantor, sondern „Musicus und Bürger obgemeldter Stadt Kneiphof" nennt, braucht wohl kaum mit zwingender Notwendigkeit geschlossen zu werden, daß er „einige Jahre zuvor von seiner Kneiphofer Kantorei zurückgetreten" und „aus unbekannter Veranlassung amtlos" gewesen sei, wie v. Winterfeld, a. a. O. und nach ihm Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 255 thut.

Digitized by Google

die beiden wichtigsten Werke seines Meisters Eccard neu heraus: die „Geistlichen Lieder auf den Choral" 1634, und die „Preussischen Festlieder" 1642—1644, und machte sie dadurch, daß er sie mit seinen eigenen Tonsätzen je um nahezu die Hälfte ihres ursprünglichen Inhalts vermehrte, auch zu seinen Hauptwerken. Die 78 eigenen Sätze, die er den beiden Sammlungen zugab, sollten, wie er selbst uns sagt, den Eccardschen „ebenmäßig gesetzte Kirchenlieder" sein, und dies vorgesteckte Ziel hat er auch wirklich erreicht: er hat sich seinem Meister ebenbürtig an die Seite gestellt.[1]) Über ihn hinaus jedoch, etwa zu einer Weiterbildung der von ihm gepflegten Formen ist er nicht gekommen; allein das lag weder an Stobäus Können, noch an seinem Wollen, sondern am Gange der geschichtlichen Entwicklung der kunstmäßigen evangelischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert überhaupt. Es nahm diese Entwicklung eine Richtung, in welcher die Eccardschen Formen des Choralsatzes und des Festliedes, die ja von Anfang an nur eine zwischen dem alten polyphonen und dem neuen harmonischen Musikstil unentschieden schwankende Zwitterbildung dargestellt hatten, eben gar nicht mehr fortbildungsfähig waren. In Vergleichung Eccards und Stobäus' hat v. Winterfeld weiter „behaupten zu müssen" gemeint, daß den Gesängen des letzteren „die frische Heiterkeit, der kräftige Schwung fehle, wodurch die seines Meisters so sehr sich auszeichnen," und daß namentlich die aus seinem späteren Alter stammenden „ein düsteres Gepräge tragen und der Wiederschein einer trüben Stimmung" seien. Aber es kann dies kaum unterschiedslos von allen Gesängen des Stobäus gesagt werden, ebenso wenig als das Gegenteil von allen Gesängen Eccards gilt. Und wenn wirklich manche Sätze des Stobäus von jener herben Süßigkeit („dura dulcedo") sein sollten, die schon sein Zeitgenosse und Freund, der Schulrektor Petrus Hagius in ihnen hat finden wollen, so wäre dies aus der allgemeinen Not der Zeit, wie aus der besonderen wenig günstiger äußerer Verhältnisse, unter deren Druck er zeitlebens stand,[2]) leicht zu erklären. Jener „stille Zug sinniger Trauer über die rasche Flucht irdischen Wesens und irdischer Güter",

[1]) v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 103—136 hat zwar in langen Auseinandersetzungen sich bemüht, nachzuweisen, daß Stobäus in seinen Tonsätzen Eccard nicht gleichkomme, daß er „eine gleiche Gabe bildlicher Darstellung durch die Töne, wie dieser, nicht besessen", dessen „großartige Einfachheit nicht erreicht" habe, u. dgl. Allein man merkt dabei doch zu sehr die Absicht v. Winterfelds, seinem Liebling Eccard eben niemand vollbürtig an die Seite treten zu lassen. Muß doch derselbe Historiker an andrer Stelle selbst zugeben, daß Stobäus in einzelnen Sätzen „seinem großen Meister vollkommen gleich kommt", und in andern „ihm so nahe steht, daß man dieselben, stände sein Name nicht darüber, ebenso gut Eccard würde zuschreiben können." — Döring, a. a. O. ist sehr geneigt, Stobäus um seiner „Cantiones sacrae" willen noch über Eccard zu stellen.

[2]) Stobäus hatte zwar das für seine Zeit ansehnliche Einkommen von 333 Thlrn. nebst Naturalien, aber es konnte oft nicht ausbezahlt werden, weil eben die Kammer kein Geld hatte. Auch die vielen Gelegenheitsgesänge, die er auf Bestellung und gegen Bezahlung schrieb, brachten ihn auf keinen grünen Zweig. Als er starb, stak er so tief in Schulden, daß das persönliche Eingreifen des großen Kurfürsten nötig war, „damit es der schimpflichen cessio bonorum nicht

Digitized by Google

der den Genoſſen des bekannten Simon Dachſchen Vereins von Dichtern und Muſikern in Königsberg eigentümlich geweſen ſein ſoll, würde ſich dann ganz natürlich auch bei Stobäus finden, der als eines der hervorragendſten Mitglieder dieſem Verein ebenfalls angehörte. Stobäus ſtarb infolge von „Syncope cardiaca“ am 11. September 1646[1]) zu Königsberg, 62 Jahre, 2 Monate und 5 Tage alt. — Wir verzeichnen nun noch ſeine Kirchenmuſikwerke, ſowie die Melodien, die, melodiſch und rhythmiſch vereinfacht, aus ihnen in den kirchlichen Gemeindegeſang übergegangen ſind und ſich in demſelben, hauptſächlich in den Provinzen Oſt- und Weſtpreußen und vereinzelt auch in weiteren Kreiſen, bis zur Gegenwart erhalten haben.

1. Cantiones Sacrae Harmonicae quatuor, quinque, sex, septem, octo et decem vocibus, item Aliquot Magnificat quinque et sex vocibus adornatae per Johannem Stobaeum Grudentinum Borussum, Scholae Cniphovianae apud Regiomontanos in Borussia Cantorem et Chori Musici ibidem Moderatorem. Frankfurt 1624. Fol.[2]) — 2. Geiſtliche Lieder Auff gewöhnliche Preuſſiſche Kirchen-Melodeyen durchauß gerichtet, vnd mit fünff Stimmen componieret. Durch Johannem Eccardum Mulhusinum Thuringum, Vnd, Johannem Stobaeum, Grudentinum Borussum Capellmeiſter. Gedruckt zu Dantzigk bey Georg Rheten, Im Jahr Chriſti 1634. qu. 4°.[3]) Mit 57 Sätzen von Eccard und 44 von Stobaeus. — 3. Preuſſiſche Feſt Lieder Durchs gantze Jahr mit 5. 6. 7. 8 Stimmen Von Johanne Eccardo Mulhusino Thuringo Vnd Johanne Stobaeo Grudentino Borusso, Beyde Chur: vnd Fürſtliche Brandeb: Capellmeiſtern in Preuſſen geſetzet. — Erſter Theil. Vom Advent an biß Oſtern. Gedruckt zu Elbing, durch Wendel Bodenhauſen. Anno 1642. — Ander Theil. Von Oſtern an biß Advent. Gedruckt zu Königsberg durch Johann Reußnern. Añ. 1644. qu. 4°.[4]) Mit 34 (13 und 21) Tonſätzen

bedürftig, ſondern womöglich ſeine Nachgelaſſenen in etwas ſeiner Verlaſſenſchaft ſich zu erfreuen haben möchten.“ Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 105.

[1]) Nicht „21. Sept. 1646“, wie Eitner, Monatsh. für Muſikgeſch. III. 1871. S. 130. 131 nach der „Memoria Stobaeana Valentini Thilonio proposita 1646“ angegeben hat; am 21. Sept. war die Totenfeier, zu der Thilo einlud. — Das Epicedion, das Heinr. Albert auf Stobäus Tod ſchrieb, trägt das Datum „14. Sept. 1646“, das Goedeke, Grundriß III. S. 125 irrtümlich als Todestag angenommen hat. — Vgl. „Biographiſches über Johann Stobäus“ von Dr. L. H. Fiſcher in den Monatsh. für Muſikgeſch. XV. 1883. S. 67—69.

[2]) „Nach Piſanskis Bericht wären von Stobäus am gleichen Ort, in demſelben Jahre und in derſelben Stimmenzahl noch „Geiſtliche Lieder“ erſchienen. Sie ſind noch nicht wieder aufgefunden und beſtanden vielleicht nur aus einer Ausgabe der „Cantiones sacrae“ mit deutſchem Text.“ Vgl. Döring, a. a. O. S. 85. Goedeke, a. a. O. III. S. 123.

[3]) Vgl. Müller, a. a. O. S. 156. 157. Nr. 2. S. 345. 346. Nr. 1. Hier findet man an beiden Stellen auch ein Verzeichnis der Tonſätze. Von Stobäus Sätzen bringt v. Winterfeld, a. a. O. II. Beiſp. Nr. 53. 54. 55. 57. 58. 59. 60. S. 39—45 ſieben neu gedruckt, ebenſo Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 225c. S. 329—331. Nr. 409b. S. 678. 679. Nr. 579. S. 873—874. III. Nr. 360c. S. 537—538. Nr. 457c. S. 665—666 fünf Sätze.

[4]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied I. S. 732—735; daſelbſt S. 877—881 auch die Vorreden abgedruckt. Müller, a. a. O. S. 157. Nr. 3. S. 346. Nr. 2 die Inhaltsverzeichniſſe.

Digitized by Google

von Stobäus und 27 von Eccard. — Folgende Choralmelodien von Stobäus führen wir an und verweisen auf die jeder derselben gewidmeten besondern Artikel: 1. Ich hab ein herzlich Freud, zur Kirchweihe in Tilsit 1610. — 2. Das alte Jahr ist nun vergangen. 1642. — 3. Wenn deine Christenheit. 1644. — 4. In dich hab ich gehoffet, Herr. 1634. — 5. Im finstern Stall, o Wunder groß. 1642. — 6. Der Herr fährt auf mit Lobgesang. 1612. — 7. Du siehest, Mensch, wie fort und fort. 1640. — 8. Ich schlaf in meinem Kämmerlein. 1634. — 9. Ich glaub an Gott, der g'schaffen hat. 1634. — 10. Sei freudig, arme Christenheit. 1642. — 11. Gleich wie ein Hirsch eilt mit Begier. 1634; diese Weise wurde von Joh. Crüger in der Praxis piet. melica 1653. Nr. 475 umgebildet und auf das Lied „O Herr, gedenk in Todespein" übertragen und dann so fortgepflanzt.

Stöber, Heinrich, Seminar-Musiklehrer zu Mettmann, ist am 9. März 1850 zu Ellershausen im Regierungsbezirk Kassel geboren. Er wurde von 1868—1871 im Seminar zu Homberg zum Lehrer gebildet und war als solcher auch während $2^1/_2$ Jahren thätig. Um sich in der Musik weiter auszubilden, besuchte er 1873 bis 1874 das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin und wurde dann Hülfslehrer am Seminar zu Schlüchtern. Von da kam er 1. Oktober 1876 als Musiklehrer an das Seminar zu Petershagen bei Minden, und seit 1. April 1884 wirkt er in gleicher Eigenschaft am Seminar zu Mettmann im Regierungsbezirk Düsseldorf. — Von Stöber sind bis jetzt die folgenden, hier zu verzeichnenden Werke im Druck erschienen:

Op. 1. 56 Choräle für Männerstimmen. Selbstverlag. — Op. 4. 36 Vorspiele für die Orgel. Minden, Marowsky. — Op. 5. 12 Choralbearbeitungen für Orgel. Ebendas. — Op. 6. 60 kurze Vorspiele für Orgel. Ebendas. — Op. 8. 12 Nachspiele für Orgel. Ebendas. — Op. 10. Fantasie B-dur für Orgel. Ebendas. — Op. 13. Toccata in D-moll für Orgel (in Serings Orgelschule). — Op. 14. Nr. 1. Motette über Ps. 95, 1. 3. 6 für Männerstn. (in Linnarz' Neuer deutscher Liederquell). Op. 16. 40 Choralvorspiele für Orgel. —

Stock, Pfeifenstock, auf der Windlade der Orgel, vgl. den Art. „Pfeifenstöcke". Bd. II. S. 699. 700.

Stockflöte, Czakan, als Orgelstimme vgl. den Art. „Czakan-Flöte". Bd. I. S. 298.

Stollius (Stoll, Stolle), Johann, „Calegiensis Saxo", geboren zu Callenberg bei Zwickau 1560, war erstlich bis 1590 Kantor zu Reichenbach im Vogtland,

Von Stobäus Sätzen in diesem Werk sind bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 44—51. S. 29—38 acht neu gedruckt, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 102. S. 154. Nr. 103. S. 155—156. Nr. 419. S. 689—690. Nr. 641. S. 950—951. III. Nr. 284. S. 412—414. Nr. 309. S. 450—451. Nr. 605. S. 883—885 sieben Sätze. — Eine neue Ausgabe dieses Werks vgl. man im Art. „Teschner, Gustav Wilhelm."

Digitized by Google

dann von 1591 an Kantor zu Zwickau, zuletzt seit 1604 aber Kapellmeister am Hofe zu Weimar, wo gleichzeitig Melchior Vulpius als Kantor lebte und wirkte. Von Stollius sind die folgenden Grab- und Hochzeitsgesänge noch bekannt:

1. Epithalamii Cantilena octo vocum. Lipsiae 1596. 4°. — 2. Epicedia oder Grab-Lieder beym Tode Herzogs Johann mit vier vnd acht Stimmen. Jena 1606. 4°. — 3. Dialogus nuptialis, harmonicis octo vocum numeris ornatus. Jenae 1608. 4°. — 4. Grablied bey Niedersetzung der Leiche des Fürstl. Fräuleins Johanne, Herzogin zu Sachsen. Jena 1609. 4°. — 5. Geistlich Braut Lied auß Johanne am III. cap. etc. Mit VI Stimmen componiert von Johanne Stollio Calegiensi Saxone, F. S. verordnetem Capellmeister zu Weimar. 1614. 4°. — 6. Epithalamium ex cantico canticorum desunt sex voc. ornat. Jenae 1614. — 7. Hochzeitsmotette „Wer die Braut hat, der ist der Bräutigam" von sechs Stimmen. Jena 1614. 4°.[1])

Stolze, Georg Christoph, Kantor und Musikdirektor zu Erfurt, war am 17. März 1762 daselbst geboren. Er erhielt von früher Jugend an Musikunterricht und war namentlich im Orgelspiel ein Schüler des trefflichen Organisten Georg Heinrich Reichardt (vgl. den Art). an der Kaufmännerkirche. Von 1776 an besuchte er das Ratsgymnasium seiner Vaterstadt und versah noch als Schüler zugleich den Organistendienst an St. Thomä. 1786 übertrug man ihm das Kantorat an der Michaeliskirche, von dem er 1794 auf das an der Predigerkirche vorrückte. Dazu erhielt er 1799 noch eine Lehrstelle für Musik am Seminar und 1811 die Stelle eines Gesanglehrers an der höheren Töchterschule zu Erfurt. In diesen Ämtern wirkte er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1828 und war neben und nach Kittel, Weimar, J. J. Müller und M. G. Fischer eine der angesehensten musikalischen Persönlichkeiten Erfurts. Er starb daselbst am 23. August 1830. — Stolzes zahlreiche Kirchenkompositionen, bestehend in Kantaten, Motetten, Chorarien, Orgelstücken, sind größtenteils Manuskript geblieben und daher in weiteren Kreisen nicht bekannt geworden. Nur eine Anzahl seiner Orgelstücke sind in Körners, Heckels u. a. Sammlungen gedruckt worden, und einzelne haben sich auch noch in Orgelbüchern der Gegenwart erhalten.[2]) Wir führen an:

1. 18 kleine und leichte Präludien für Orgel. Mannheim, Heckel. — — 2. 8 triomäßige Choralvorspiele. Das. — 3. 8 triomäßige Orgelstücke. Das. (alle 3 Hefte in Heckels „Orgeljournal"). — Außerdem sind von diesem älteren Stolze noch einige Choralmelodien zu nennen, die er für das

[1]) Noch ein Musiker dieses Namens, Philipp Stolle, war nach Walther, Lex. 1732. S. 581 „ein Teorbist beym Chur-Printzen von Sachsen, und nachgehends Cammer-Musicus bey dem Administrator des Ertz-Bischoffthums Magdeburg", und „hat zu David Schirmers an. 1654 zu Dreßden in folio heraus gegebenen Singenden Rosen, oder Sitten- und Tugend-Liedern, 68 an der Zahl, die Melodien à Canto e Basso gesetzet." Ein weiteres Werk von diesem Stolle verzeichnet auch noch Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 221.

[2]) Vgl. z. B. Reinbrecht, Präludienbuch I. Nr. 115. S. 66. III. Nr. 97. S. 58.

Digitized by Google

Erfurter G.-B. von 1796 komponierte und die dort noch Geltung haben; nämlich: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" — a d a fis g a g fis e fis d — Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 1879. Nr. 73. S. 38. Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 50. S. 32. „Heilig, heilig sei das Band" — c g a a g g e — Gebhardi Nr. 122. S. 63. Stolze Nr. 91. S. 59 (hier übrigens als nur „Eingerichtet" bezeichnet). „Jauchzt ihr Erlösten dem Herrn" — d fis g a h cis d — Gebhardi Nr. 160. S. 86. 87. — Sein „Choralbuch zum Erfurter Gesangbuch, nach Joh. Chr. Kittels Harmonien. 1801", ist Manuskript geblieben.[1])

Stolze, Heinrich Wilhelm, Stadt- und Schloßorganist zu Celle und fruchtbarer Orgelkomponist, war als der Sohn des Kantors Georg Christoph Stolze (vgl. den vorangehenden Art.) zu Erfurt am 1. Januar 1801 geboren. In der durchaus musikalischen Atmosphäre seines elterlichen Hauses und unter der Leitung von Lehrern wie M. G. Fischer und E. L. Gebhardi bildete er sich zu einem tüchtigen Musiker und Organisten aus, der noch als Schüler des Ratsgymnasiums zu Erfurt, das er 1814—1821 besuchte, seinen Lehrer Fischer auf der Orgel und seinen Vater bei Aufführung der Kirchenmusiken mit Erfolg vertreten konnte. In dem jugendlichen Alter von 21 Jahren erlangte Stolze am 19. Juni 1822[2]) seine erste Anstellung als Organist zu Clausthal im Harz; doch folgte er schon ein Jahr darauf unter dem 31. Dezember 1823 einem weiteren Rufe als Stadt- und Schloßorganist zu Celle und hatte damit seine endgiltige Lebensstellung gefunden. Er entfaltete in derselben eine rege musikalische Thätigkeit: gründete 1827 einen Singverein und veranstaltete mit demselben größere Aufführungen, bildete zahlreiche Schüler und bethätigte sich als Komponist auf allen Gebieten musikalischer Komposition. Für den Komponisten Stolze freilich war der lebenslängliche Aufenthalt in einer abgelegenen, keinerlei musikalische Anregung bietenden Kleinstadt wenig günstig. Wenn wir auch von einigen größeren Werken seiner Feder, wie der Oper „Claudine von Villabella" und dem Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems", die er in weiteren Kreisen nicht zur Geltung zu bringen vermochte, hier füglich absehen können: eine seltsam isolierte Stellung zur Kunstentwicklung seiner Zeit zeigt Stolze auch in seinen zahlreichen und relativ immerhin tüchtigen Orgelwerken. In den kleineren und jetzt noch ziemlich verbreiteten derselben, den Choralvorspielen,[3]) wickelt er vielfach nur den bekannten Organistenzwirn ab, ohne sich zu der Kunst und Poesie seines Lehrers M. G. Fischer erheben zu können. Auch sein bedeutendstes Orgel-

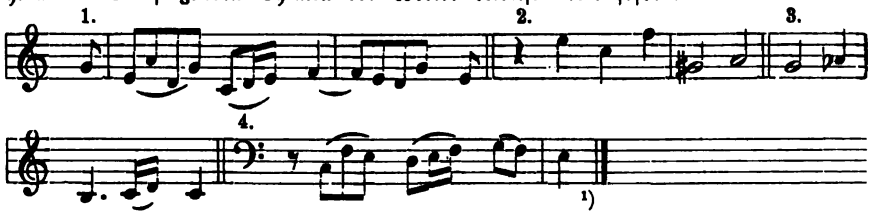
[1]) Vgl. Allg. Choralmelodienbuch ꝛc. von H. W. Stolze. 1834. Vorr. S. V.

[2]) Dies Datum bei Schilling, Lex. VI. S. 508, wo ein mit „E" unterzeichneter Zeitgenosse genaue Mitteilungen über Stolzes Leben macht, die zuverlässig sein dürften. Fétis, Biogr. des Musiciens VIII. S. 147 giebt statt des obigen Datums „le 19. Juin 1824", und Mendel-Reißmann, Musik. Lex. IX. S. 465 erst „1828".

[3]) Man findet z. B. noch 17 Nrn. derselben neu gedruckt in den drei Bänden des Präludienbuchs von Reinbrecht. Quedlinburg, Vieweg.

Digitized by Google

werk „Die wohltemperierte Orgel“ — ob es klug war, diesem Werke einen zu so bedenklichen Vergleichungen herausfordernden Titel zu geben, erscheint sehr fraglich —, wie vorteilhaft immer es sich durch die solide Tüchtigkeit der technischen Arbeit von der Masse unbedeutender Orgelstücke, die in neuerer Zeit ediert worden sind, abheben mag: den Eindruck einer gewissen kleinstädtischen Pedanterie und einer nicht immer auf der Höhe der Aufgabe stehenden Erfindungskraft läßt es doch zurück. So schon in den Präludien, die in ihrer durchschnittlichen Länge von 30 Takten und damit, daß sie ihren Stoff den zugehörigen Fugen entnehmen, nicht selbständige Stücke, sondern nur Einleitungen zu den Fugen darstellen. Aber auch die Fugen des Werkes kommen — wie orgelmäßig immer ihr Satz, wie logisch fließend ihre polyphone Entwicklung aus dem thematischen Material sein mag — über einen gewissen begrenzten Kreis geläufiger und zum Teil verbrauchter Themaformen nicht hinaus. Die folgenden Themen des Werkes beweisen dies sofort:



[1])

Stolze starb, nachdem er am 3. September 1867 sein 50jähriges Amtsjubiläum gefeiert hatte und bei dieser Gelegenheit mit mancherlei Ehrenbezeugungen erfreut worden war, am 12. Juli 1868 zu Celle. — Von seinen Werken haben wir hier zu verzeichnen:

Op. 3. Der Wunderbare. Hymne für 4 Sstn. und Orch. Wolfenbüttel, Hartmann. — Op. 4. 6 größere Orgelstücke. Mannheim, Heckel (Orgel-Journal. I. II). — Op. 7. Fuge und Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ für Orgel. Hamburg, Cranz. — Op. 8. Motette „Dies ist der Tag“ für 4 Sstn. Wolfenb., Hartmann. — Op. 13. 24 kleine Orgelstücke. Mannheim, Heckel (O. J. II). — Op. 14. Der Tempel des Herrn. Kantate für Solostn., Chor u. Orch. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 15. Motette nach dem 6. Psalm (im Repert. für Kirchenmusik). — Op. 16. Motette nach dem 138. Psalm. Für 4 Sstn. und Blasinstr. Wolfenb., Hartmann. — Op. 20. Das Gebet des Herrn. Für 4stgn. Chor und Orch. (Repert. für Kirchenmusik). — Op. 21. 6 Orgelstücke. Wolfenb., Hartmann. — Op. 22. 30 kleine und leichte Choralvorspiele. Celle, Oetling. — Op. 23. 12 fugierte Orgelstücke. Mannheim, Heckel (O. J. III). — Op. 28. Allgemeines Choralmelodienbuch, zunächst zu den verschiedenen gebräuchlichen Kirchen- und Schulgesangbüchern der evangelischen Gemeinden des Königreichs Hannover, enthaltend 258 Melodien, nebst den im Ritus gebräuchlichen Intonationen, Responsionen ꝛc. für Singechöre und für die Orgel oder das Pianoforte vierstimmig ausgesetzt und mit beziffertem Baß auf zwei Systeme zusammen-

[1]) Vgl. Deutsche Musikzeitung. Wien 1862. III. Nr. 16. S. 124. 125.

Digitized by Google

gestellt ꝛc. Gedruckt auf Kosten des Verfassers und in Commission zu haben Hannover in der Helwingschen Hof-Buchhandlung. (1834.) qu. 4°. XX S. (Titel, Subscribenten-Verz., Vorrede „Celle im Oktober 1834", 3 Register) und 198 S. Dazu gehört ein Choralmelodienbuch (1836). qu. 8°. XVIII und 130 S.[1]) — Op. 30. Kantate nach dem 118. Psalm. Für 4 Solo- und 4 Chorstn. mit Orgel. Wolfenb., Hartmann. — Op. 31. 12 fugierte Orgelstücke. Meißen, Gödsche (Orgel-Museum). — Op. 34. 2 Präludien und Fugen für Orgel. Das. — Op. 36. Der 15. Psalm für vierst. Männerchor. Das. — Op. 40. Die Eroberung Jerusalems. Oratorium. — Op. 45. Vorspiel und Fuge für Orgel. Meißen, Gödsche. — Op. 49. Vorspiele zu den gangbarsten Chorälen für Orgel. — Op. 51. 16 Choralvorspiele (bei Reinbrecht, Präludienbuch). — Op. 58. Die wohltemperierte Orgel, oder 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten, für die Orgel komponiert und mit Pedal-Applikatur versehen. 16. Sammlung der Orgelstücke, und der praktischen Orgelschule vierter und letzter Theil. Erfurt (1862). G. W. Körner. —

Stölzel,[2]) Gottfried Heinrich, einer der fruchtbarsten und bei seinen Zeitgenossen angesehensten Kirchenkomponisten des vorigen Jahrhunderts, war am 13. Januar 1690 zu Grünstädtel im kursächsischen Erzgebirge geboren. Sein Vater, der Organist daselbst und ein Schüler des Hoforganisten Moritz Edelmann in Halle, hielt ihn frühe zum Singen und Klavierspielen an, und schickte ihn dann 1703 auf das Lyceum zu Schneeberg. Hier war er der Hausgenosse und Schüler des Kantors Christian Umlauf, der in Leipzig bei Kuhnau gelernt hatte, und Stölzel „im Generalbaß und Zusammensetzung des Concents" unterwies, doch so „daß ihm Raum blieb, durch das schwarze Notengewölk ungehindert nach der Sonne der Melodie blicken zu können." 1705 ging er weiter auf das Gymnasium zu Gera und versuchte sich hier, nachdem er von dem Kapellmeister Emanuel Kegel († 1724) gelernt hatte, „seine Gedanken auf dessen Schlag einzurichten", auch schon mit Erfolg als Komponist. 1707 bezog Stölzel als Studiosus juris die Universität Leipzig und wurde Mitglied des studentischen Collegium musicum, das unter der Leitung Melchior Hofmanns in seiner höchsten Blüte stand.[3]) Der tüchtige

[1]) Fétis, a. a. O. verzeichnete Stolzes Ch.-B. als „pour la Thuringe" bestimmt, und Mendel-Reißmann, a. a. O. IX. S. 466 machte daraus „Allgemeines Choralmelodienbuch für Thüringen" und „Ein Choralmelodienbuch für Hannover".

[2]) Dies ist die älteste und einfachste Schreibung des Namens bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 580 und Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 9. 722 ꝛc. Gerber, Altes Lex. II. S. 585. Neues Lex. IV. S. 287 schrieb „Stoelzel", und Fétis, Biogr. des Music. VIII. S. 140 und Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 460 folgten ihm. Bei Schilling, Lex. VI. S. 511 erscheint dann noch die Schreibweise „Stölzl", welche Bernsdorf, Lex. III. S. 656 und Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 957 angenommen haben, und v Winterfeld, Evang. Kirchengesf. III. S. 240—246, sowie sein Nachtreter Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 632 schreiben „Stöltzel".

[3]) Melchior Hofmann war Organist an der neuen Kirche zu Leipzig und als solcher,

Digitized by Google

Hofmann nahm Stölzel unter seine besondere Ägide, leitete seine Kompositionsstudien und führte auch Kirchenstücke von ihm in der neuen Kirche auf. Nach vollendeten Studien lebte Stölzel 1710—1712 zu Breslau, gab Musikunterricht und komponierte für das dortige Musikkollegium zahlreiche Ouvertüren und Konzerte, eine Serenade auf Karls VI. Kaiserkrönung und eine Oper „Narcissus", zu der er auch das Gedicht selbst gemacht hatte. Von Breslau kehrte er in seine sächsische Heimat zurück, schrieb hier für Naumburg und Gera 4 weitere Opern und trat dann seine Reise nach Italien an. Er reiste und studierte 1713—1714 über 1½ Jahre daselbst, hielt sich auf der Rückreise 1714—1717 bei „vornehmen Musikliebhabern" zu Prag auf, für die er 3 Opern, 3 italienische Konzertoratorien, Messen und andere Werk schrieb, kam 1717 an den Hof zu Baireuth, „woselbst er am zweyten Lutherischen Jubilaeo die Kirchen-Music componieret und aufgeführet", und wurde endlich 1718 als Hofkapellmeister zu Gera angestellt. Schon nach einem halben Jahre jedoch folgte er 1719 dem weiteren Rufe als Hofkapellmeister nach Gotha, und hier wirkte er dann noch die 30 übrigen Jahre seines Lebens glücklich und zufrieden in den beschränkten kleinstädtischen Verhältnissen, die ihm volle Muße zu der Kompositionsthätigkeit von fast unglaublichem Umfang gewährten, die er entfaltet hat. In Gotha starb er, nachdem er mehrere Jahre körperlich und geistig krank gewesen war, am 27. November 1749, noch nicht völlig 60 Jahre alt. — Stölzel, der zu seiner Zeit immer unter den ersten Kirchenkomponisten genannt wurde,[1]) ist jedenfalls einer der fruchtbarsten gewesen. Denn Gerbers summarische Aufzählung seiner Werke lautet: „man rechnet acht Doppeljahrgänge (von Kirchenkantaten), wo zu jedem Sonn- und Feyertage zwey Stücke gehören, und wo von einigen auch selbst die Poesie von ihm ist.[2]) Ferner zählt man vierzehn Passions- und Weihnachtsmusiken, vierzehn Operetten, sechzehn Serenaden, über achtzig Tafelmusiken, fast ebensoviele Kirchenstücke zu herrschaftlichen Geburtstagen, zu Landtagen u. s. w. ohne der Menge von Missen, Ouvertüren, Sinfonien und Konzerten zu gedenken, die öfters heute gehört und morgen vergessen worden." In diesen Werken erwies sich Stölzel als ein Talent von mehr als gewöhnlichem Belang. Ihm war überdies noch gegeben, durch strengen Fleiß und ernste Sorgfalt in der Ausgestaltung seine Hervorbringungen wesentlich zu heben, entgegen z. B. dem

sowie als Leiter des Musikvereins der Studenten 1705—1715 der Nachfolger Telemanns. 1713 berief man ihn als Organisten an die Liebfrauenkirche zu Halle, doch schlug er die Stelle aus. Vgl. Chrysander, Jahrb. für Musikwissenschaft. II. S. 241. Spitta, Bach II. S. 29.

[1]) Vgl. Voigt, Gespräch von der Musik. 1742. S. 2. Adlung, a. a. O. an verschiedenen Stellen. Petri, Anleitung zur praktischen Musik. 1782. S. 99. Spitta, Bach I. S. 714. Hiller, Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten. I. S. 264.

[2]) Andere Texte schrieb ihm auch sein Schwiegervater, der Diakonus Mag. Joh. Knauer zu Schleitz, mit dessen Tochter er sich am 25. Mai 1719 vermählt hatte. 9 Söhne und eine Tochter gingen aus dieser Verbindung hervor. Einer dieser Söhne war nachmals Pfarrer zu Molsdorf und Hofdiakonus zu Gotha.

Digitized by Google

leichtfertig und schnell hinwerfenden Telemann. Andrerseits fehlte ihm freilich in seiner kleinstädtisch-philiströsen Umgebung die künstlerische Anregung und er verfiel vielfach ins Schablonenmäßige, kam auch auf Sonderbarkeiten wie die, durch einen ganzen Jahrgang Kirchenkantaten nicht nur die Chöre, sondern auch die Arien und Recitative vierstimmig zu setzen.[1]) So gehören auch seine Werke nur zu den relativ wertvollen Füllarbeiten, auf deren Folie sich die großen Hauptleistungen einer Kunstperiode abheben. Bei Stölzels Kirchenwerken, den Kantaten und Passionen, ist dann namentlich noch die Stellung entscheidend, welche der Choral in ihnen einnimmt. So wenig als seine gleichzeitigen Kunstgenossen, mit Ausnahme Seb. Bachs, vermochte Stölzel die volle kirchlich-gottesdienstliche Bedeutung des Chorals zu erfassen und ihn dieser gemäß zu behandeln, d. h. ihn zum Kern und Stern seiner Kirchenmusiken zu machen. Auch ihm war der Choral zunächst nur ein Musikstück, das ganz beliebig verwendet werden konnte. Und da dieser Anschauung nun einmal die andere gegenüber stand, nach welcher für jede kirchliche Zeit und jeden kirchlichen Tag auch ein bestimmter Choral typisch war, so kam Stölzel, um auch dieser Anschauung gerecht zu werden, auf ein ihm eigenes, sonderbares Auskunftsmittel: er ließ in vielen seiner Kantaten zu Anfang des Hauptchors eine Zeile des Chorals vom Sopran allein singen und fuhr dann mit der freien Musik seines Chores fort, ohne auf den Choral in irgend einer Weise zurückzukommen. Daß aber mit solch schablonenhaft-mechanischer Behandlung der kirchlichen Würde und Bedeutung des Chorals, der gleichsam nur als Spruchband dienen mußte, kein Genügen geschah, ist einleuchtend. Nimmt man noch dazu, daß Stölzel auch die Schlußchoräle seiner Kantaten vielfach nur obenhin und schnellfertig setzte, so ist erklärlich, warum auch seine Werke eines bleibenden kirchlichen Wertes ermangeln und gleich den unzähligen Kirchenkompositionen der andern reichbegabten Zeitgenossen Seb. Bachs „ausnahmslos wie taube Blüten vom Baume der kirchlichen Kunst abfallen mußten." — Von Stölzels Kirchenwerken sind im Mskr. noch bekannt:

104 Kirchenkantaten, 6 Gelegenheitskantaten, 4 kurze Messen (Kyrie und Gloria) und 3 Passionsmusiken in 6 Foliobänden der königl. Bibl. zu Berlin. — „Vierthalbhundert" (genau 347) Kirchenkantaten in der Bibl. der Schloß-

[1]) Nach der eigenen Angabe Stölzels, die er angeblich in lichten Stunden seinen Freunden machte, soll gerade dies Experiment hauptsächlich seine Geisteskräfte aufgerieben haben. Vgl. Gerber, Altes Lex. I. S. 593. v. Winterfeld, a. a. O. III. S. 241. — Auch etwas zuviel grüblerischer Theoretiker mag Stölzel gewesen sein. Außer dem gedruckten Traktat „Praktischer Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundament solcher Notenkünsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypodiapente quatuor vocum, viel und mancherley, theils an Melodie theils auch an Harmonie unterschiedene Canones perpetui zu machen seyn." 1725, sah Adlung, a. a. O. S. 768 bei seinem Sohne noch folgende Mskr. von Stölzel: „eine Ausführung der griechischen Musik"; „Anleitung zur Verfertigung der Recitative"; „Einleitung zur Komposition", und „Anweisung zum Kontrapunkt." Vgl. auch Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 431.

Digitized by Google

kirche zu Sondershausen.[1]) — Eine „bemerkenswerte" Passionsmusik über Brockes' Text, in 4 Teilen, aber nur noch in Teil 1 und 3 auf der Bibl. zu Königsberg vorhanden. — Gedruckt wurden neuerdings: eine kanonische Messe (v. Winterfeld); 20 der Anfangs- oder Hauptchöre aus Kantaten unter dem Titel „Siona. 20 Fugen und Fughetten", im Kl.-A. von H. G. Nägeli in Zürich; Gloria. 4 voc. in Rochlitz' Sammlung III. S. 71; 2 Chöre und ein Schlußchoral aus Kantaten, bei v. Winterfeld, a. a. O. III. Beisp. Nr. 72. 73. S. 112—120; 2 Arien aus der Passionsmusik „Jesus, der gute Hirte", bei Bitter, Beiträge zur Gesch. des Oratoriums. 1872. Notenbeilage Nr. 17. 18. S. 34—37.[2])

Stöpsel, die mit einem Handgriff versehenen Deckel der hölzernen Gedacktpfeifen der Orgel; vgl. im Art. „Spünde".

Störl,[3]) Johann Georg Christian, württembergischer Kapellmeister und Organist an der Stiftskirche zu Stuttgart, war am 14. August 1675[4]) zu Kirchberg an der Jaxt als der Sohn des dortigen fürstl. Hohenlohischen Hofbäckers geboren. Seiner schönen Singstimme wegen kam er 12 Jahre alt (also 1687 oder 1688 unter dem Administrator Friedrich Karl, der 1677—1693 für den minderjährigen Herzog Eberhard Ludwig die Regierung in Württemberg führte) als Sängerknabe in die Hofkapelle nach Stuttgart und wurde hier von dem Kapellmeister Theodor Schwartzkopff (vgl. den Art.) „von Jugend auf Sieben Jahr lang in der Musik informiert." Daneben wird er auch die Gelegenheit, von einem Orgelmeister wie Johann Pachelbel, der vom 1. September 1690 bis 1. Dezember 1692 Hoforganist in Stuttgart war, zu lernen, wohl benutzt haben. Es geht dies daraus hervor, daß Störl „nach deß Organisten Bachhelbels Abkommen noch alß ein Capel

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 830. Diese Stücke wurden 1870 von dem Musikdirektor und Hoforganisten Frankenberger in der Orgel der Schloßkirche zu Sondershausen aufgefunden. Vgl. Euterpe 1870. Nr. 9. S. 184, und Musik. Wochenblatt I. 1870. S. 652. 653. Darüber, wie sie dorthin kamen, vgl. man Gerber, Altes Lex. II. S. 589.

[2]) Eine Klaviersuge findet man bei André, Lehrbuch der Tonsetzkunst II. 3te Abtl. S. 73. — Seb. Bach hat in das „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach" 1720 eine Suite in G-moll von Stölzel aufgenommen und zum Menuett derselben „ein ebenso reizendes wie gediegenes Trio" hinzugefügt. Vgl. Edition Peters. Ser. I. Cah. 9. Nr. 16. X. Spitta, Bach I. S. 663. — Noch ist zu erwähnen, daß Döring, Choralkunde 1865. S. 166 und Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 632 die Choralmelodie „Nun gottlob, es ist vollbracht", d c h d c h a, Stölzel als Erfinder zuschreiben. Das ist unrichtig; es ist dies die Weise „Alles, was in dieser Welt" von Michael Franck, Geistl. Harpffenspiel. Koburg 1657. Nr. XXII. Vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 3521. S. 425.

[3]) Nach dem Werk: Das Königreich Württemberg III. 1886. S. 497 soll der Name „eigentlich Sterle" lauten; allein das war wohl nur die schwäbische Aussprache des hohenlohisch-fränkischen „Störl".

[4]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 596 und Das Königreich Württemberg a. a. O. Die gewöhnliche Angabe, daß Störl 1676 geboren sei, die noch bei Sittard, Zur Gesch. der Musik ꝛc. am Württ. Hofe. I. 1890. S. 84 wiederholt ist, ist demnach unrichtig.

Digitized by Google

Knab die Orgel bei Hoff ordinarie versehen" konnte.[1]) Um aber dieses Meisters Unterricht noch weiter zu genießen, ging Störl 1697 zu ihm nach Nürnberg und saß dort noch ein Jahr lang als Schüler zu seinen Füßen.[2]) 1701 sodann schickte ihn der Herzog Eberhard Ludwig, der ihm besonders günstig war, nach Wien zum kaiserlichen Hoforganisten Ferdinand Tobias Fischer, bei dem er solche Fortschritte machte, daß er sich als Klavierspieler „mit seiner eigenen Komposition" vor dem Kaiser hören lassen konnte. Von Wien ging Störl 1703 nach Italien und genoß dort den bildenden Umgang mit Polaroli in Venedig, Grassi, Pasquini und Corelli in Rom. Als er 1704 nach Stuttgart zurückkehrte, war hier durch den Rücktritt Johann Siegmund Couffers am 19. März 1704 eben eine der Kapellmeisterstellen erledigt, welche Störl noch im gleichen Jahr erhielt. Mit seinem Kollegen und früheren Lehrer Theodor Schwartzkopff, der seine Rechte als älterer Kapellmeister mit Eifersucht und nicht immer sehr loyal gewählten Mitteln verteidigte, kam er wegen der Amtswohnung bald in einen leidigen Konflikt.[3]) Unter diesen Umständen mag ihm die unterm 19. Februar 1707 erfolgte Berufung zum Musikdirektor und Organisten an der Stiftskirche zu Stuttgart, als Nachfolger Philipp Jakob Bödeckers, ganz erwünscht gekommen sein, und dies um so mehr, als ihm die Güte des Herzogs gestattete, nicht nur den Titel, sondern auch die teilweisen Bezüge eines Hofkapellmeisters zu behalten, wodurch er eine für die damalige Zeit ansehnliche Besoldung erhielt.[4]) Am 23. April (Georgii) 1707 trat er die Stelle an, in der er

---

[1]) Vgl. eine Eingabe des Kapellmeisters Schwartzkopff vom 22. Febr. 1706, abgedruckt bei Sittard, a. a. O. I. S. 326—329.

[2]) Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 49. S. 49 und Nr. 142. S. 156 hat die beiden Melodien „Entfernet euch, ihr matten Kräfte" und „Nur frisch hinein" Störl als Erfinder zugeschrieben, weil ihm dessen Ch.-B. von 1710 als älteste Quelle galt. Dieser Irrtum ist bis zur Gegenwart fortgepflanzt worden, obwohl jetzt längst nachgewiesen ist, daß beide Melodien aus dem Darmst. G.-B. von 1698, S. 524 und 340 stammen, also zu einer Zeit entstanden sein müssen, da Störl bei Pachelbel in Nürnberg war, „wohl mehr als Schüler, denn als Choralkomponist", wie Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 152. 153 bemerkt. Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. S. 496. 497.

[3]) Vgl. die Schriftstücke bei Sittard, a. a. O. I. S. 324—329. Wir erfahren dadurch von Störl selbst unterm 20. Jan. 1706, daß er verheiratet war, und zwar mit einer Stuttgarterin, denn er spricht von „Vermehrung seiner Familie, auch Ehehalten," und wohnte beschränkt bei seinem „Schwehr", d. i. Schwiegervater, nicht wie Sittard meint „Schwager". Auch zu den „Ehehalten" macht Sittard ein ? Es ist das die in manchen Gegenden Württembergs noch heute übliche Bezeichnung der Dienstboten.

[4]) Sittard, a. a. O. I. S. 313 Anm. meint zwar, Störl „scheine dann seinen Posten als Hofkapellmeister aufgegeben zu haben;" allein er widerspricht sich selbst, wenn er ihn S. 90 im Etat der Hofkapelle vom 11. März 1715 noch als „Capellmeister" aufführt. Als solcher bezog er 150 Fl. und außerdem „alß Stiffts Organist dißorths" (d. i. vom Herzog) 50 Fl. Seine Besoldung als Organist bestand außer in Naturalien an Getreide und Wein in 165 Fl., so daß er im ganzen 365 Fl. an Geld bezog. Das war immerhin eine ansehnliche Summe, wenn auch der neidische Schwartzkopff weit über das Ziel hinausschoß, indem er Störl vorwarf,

Digitized by Google

freilich musikalisch um so schlimmere Zustände antraf. In einer Eingabe vom Jahr 1708 schildert er selbst dieselben so: er habe „gleich anfangs gefunden, wie die Music in so großer Decadence gestanden, daß sich darüber zu verwundern, in ansehung nicht allein gar wenige, oder fast gar keine Kirchen Stuck, so zu ieziger Zeit wohl zu gebrauchen waren, vorhanden, sondern auch die direction der Music also beschaffen geweßen, daß selten ohne Fehler hat können abgehen." Er mußte daher „aus Mangel der Stuck, bißhero die Meisten, entweder von seiner Composition, oder von andern berühmten Meistern aus freyem Willen hergeben, umb allezeit eine gute Music so viel wegen der vocalisten hat seyn können, präsentiren zu können, auch vor die Direction der Music" selbst sorgen, „oder gar so eine andere person zugegen ware, die das Clavier tractiren konnte, selbsten den tact oder die Mensur darzu geben." So hatte er also Veranlassung genug, sich als Kirchenkomponist zu bethätigen und scheint dies auch in fleißiger Weise gethan zu haben; wenigstens wird berichtet, daß er einen ganzen Kirchenjahrgang an Evangelien-, Epistel-, Fest-, Aposteltags-, Passions-, Leichen- und Abendmahlsstücken im Manuskript hinterlassen habe.[1]) Aber auch im Gemeindegesang fehlte es nicht allein in seiner Kirche in Stuttgart, sondern in ganz Württemberg „an harmonistischer Zusammenstimmung", und dies veranlaßte Störl 1710 sein Choralbuch zu bearbeiten, in dem er auch eine ziemliche Anzahl „neue taugliche Compositiones" veröffentlichte, von denen etwa 10 Melodien zunächst in Württemberg und dann auch in weiteren Kreisen Eingang in den Kirchengebrauch fanden und sich in demselben bis zur Gegenwart behauptet haben. — Störl starb schon im 45sten Lebensjahr in den letzten Monaten (Oktober oder November) des Jahres 1719; unterm 7. Dezember desselben Jahres wurde der seitherige Hofmusikus Johann Georg Zahn sein Amtsnachfolger an der Stiftskirche.[2]) — Das Choralbuch Störls ist:

> Neubezogenes Davidisches Harpfen- und Psalter-Spiel, oder: Neu-aufgesetztes Würtembergisch-vollständiges, nach der genauesten und reinesten Sing- und Schlag-Kunst eingerichtetes Schlag-Gesang- und Noten-Buch, in welchem nicht allein Geistliche, in des seel. Herrn D. Hedingers letzt-ausgegangenem Gesangbuche enthaltene, sowohl alte als neue, sondern auch aus

„daß er 600 Fl. nur an paaren Geltt an Besoldung und Additionen" vom Herzog „herausgebracht, und noch immerhin satis impudice ein mehreres suche." Vgl. Sittard, a. a. O. I. S. 327.

[1]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 351. 352. Koch, a. a. O. V. S. 596. Palmer, Evang. Hymnologie. 1865. S. 343.

[2]) Die seitherigen Angaben über Störls Tod differierten sehr. Am gewöhnlichsten wurde 1730 als sein Todesjahr angegeben; so bei Koch, a. a. O., auch noch bei Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 223. Gerber, Altes Lex. II. S. 594 sagt nur, daß er sein Amt noch 1722 verwaltet habe, daß aber spätere Nachrichten über ihn fehlen. Schilling, Lex. VI. S. 515 meint: „er starb gegen 1740", und Fétis, Biogr. des Mus. VIII. S. 144 phantasiert: „il occupa la place de maître de la chapelle ducale jusqu'en 1743, époque de sa mort", und Reißmann, Lex. IX. S. 463 hat ihm das getreulich nachgeschrieben.

Digitized by Google

andern neuen Authoribus gezogene Lieder zusammengetragen, deren etliche hundert, so noch keine Melodien gehabt, mit neuen tauglichen Compositionibus, alle aber mit gutem Discant und Baß, auch beygefügten nothwendigsten Zahlen, anstatt des General-Basses versehen, anzutreffen seynd. Neben einer Vorrede und ausführlichen Bericht dieses Werks, von einem dem Authori und der musikalischen Kunst sonders geneigten Gönner und Freund. Zur Beförderung des öffentlichen Gottesdienstes componiert und mit Fleiß zusammengetragen von Johann Georg Christian Störl, Hoch-Fürstl. Würtemb. Capellmeistern und Stiffts-Organisten. Stuttgardt, verlegts Johann Benedict Metzler, Buchhändler. 1711. — Qu. 4°. 3 Bl. Vorbericht (dat. 24. März 1710; dieser also nicht von Störl selbst, wie v. Winterfeld meint), und ein Ehrengedicht (von dem Gymnasialprofessor Joh. Ulr. Ehrhard); 155 Bl. ohne Seitenzahlen mit 283 Chorälen samt bezifferten Bäßen unter 270 Nrn.; 7 Bl. Register. — Eine zweite Ausgabe, die aber nur reine Titelausgabe, ohne irgend welche Änderung war,[1]) erschien 1721. — Die folgenden Melodien aus Störls Buche sind zu kirchlicher Geltung gelangt: 1710. 1721. Nr. 161: „Sollt es gleich bisweilen scheinen"; Nr. 162: „Wer Jesum bei sich hat, kann feste stehen"; Nr. 170: „Liebster Heiland, Licht der Heiden"; Nr. 193: „Folget mir, ruft uns das Leben"; Nr. 231: „Ich will dich lieben, meine Stärke"; Nr. 254: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld"; Nr. 263: „Meine Seel, ermuntre dich". Dazu kommen noch zwei Weisen, welche Störl als „Arien a Canto e Basso" zu des Stuttgarter Kanzleiadvokaten Friedr. Konrad Hiller „Denkmal der Erkenntniß, Liebe und Lob Gottes in neuen geistlichen Liedern, auch Arien und Cantaten ꝛc." Stuttgart 1711 gesungen hat, und die von Stötzel 1744 zu Chorälen umgewandelt wurden; nämlich: 1711. S. 528: „Ruhet wohl, ihr Totenbeine", und 1711. S. 535: „O Jerusalem, du schöne". — Näheres über alle diese Melodien findet man in den ihnen gewidmeten besondern Artikeln unsres Werkes.

Storme, Peter Wilhelm, Organist an der Michaeliskirche zu Lüneburg, war am 3. September 1797 als der Sohn des Organisten Martinus Storme[2]) zu Berwick in Flandern geboren und hatte sich unter des Vaters Leitung zum Organisten und Musiker ausgebildet. Am 30. Juni 1815 wurde er Musikdirektor beim Bataillon Ratzeburg zu Ypern und kam mit dieser Truppe nach Ratzeburg und später nach Lüneburg. Hier übertrug man ihm am 5. November 1821 die Organistenstelle an der Michaeliskirche, sowie die Musiklehrerstelle an der Ritter-

[1]) Dies ist wohl auch ein Beweis dafür, daß Störl 1721 bereits gestorben war; hätte er noch gelebt, so hätte er gewiß irgend welche Änderungen an seinem Buche vorgenommen. — Über die beiden Bearbeitungen des Störlschen Choralbuchs (1744 und 1777) durch Johann Georg Stötzel vgl. man diesen Artikel.

[2]) Dieser, ebenfalls ein namhafter Organist, war am 9. März 1769 zu Berwick geboren und seit 1812 Organist an der Hauptkirche daselbst, als der er 1. Nov. 1857 in dem hohen Alter von 89 Jahren starb. Er verstand Bach in ausgezeichneter Weise zu interpretieren und improvisierte im besten fugierten Stil zum Erstaunen der Kenner. Vgl. Grégoire, Histoire de l'Orgue. 1865. S. 232. 233.

Digitized by Google

akademie. In dieſer Stellung gewann er bedeutenden Einfluß auf das Muſikleben der Stadt Lüneburg: er gründete den dortigen gemiſchten Geſangverein und leitete ihn muſtergültig bis 1843, da er ihn an Louis Anger (vgl. den Art.) abtrat, und bildete eine Anzahl tüchtiger Schüler.[1]) Am 1. Oktober 1850 wurde Storme als Muſiklehrer an das in Lüneburg neu gegründete Seminar berufen und in dieſem Amte ſtarb er am 26. Februar 1869. Gleich ſeinem Vater war auch er ein bedeutender Improviſator auf der Orgel; von ſeinen Kompoſitionen für dies Inſtrument aber ſind nur „20 Präludien" (Erfurt, Körner) im Druck erſchienen.

Stößer, Stößel, Stecher, als Terminus der Orgelbauer, vgl. den Art. „Stecher".

Stötzel, oder **Stözel**,[2]) Johann Georg, der verdiente Herausgeber der Württembergiſchen Choralbücher von 1744 und 1777, war als der Sohn des „Anſpänners und Adel-Pachters" Johannes Stötzel zu Mihla (im Stuttgarter Ehebuch „Mühlen") im Fürſtentum Eiſenach am 5. Dezember 1711 geboren.[3]) Als junger zugereiſter Lehrer fand er in Stuttgart an der „Stürmlens Schul" Anſtellung zunächſt als Hilfslehrer, erheiratete ſich aber dann die Schulmeiſterſtelle an derſelben Schule („Oberteutſcher Schulmeiſter der Hauptſchule zu Stuttgardt" wird er genannt) mit der Witwe ſeines Vorgängers, mit der er am 18. September 1736 zu Stuttgart getraut wurde. Daß ſich Stötzel auch als Muſiker hervorgethan haben wird, dürfen wir daraus ſchließen, daß ihm der Verleger Metzler 1744 die Neubearbeitung des Störlſchen Choralbuchs übertrug und daß ihn Cotta ebenſo mit der muſikaliſchen Redaktion des „Wirtembergiſch Gros Kirchen-Geſangbuch" von 1750 betraute. Die in dieſen beiden Werken bewieſenen Kenntniſſe auf dem Gebiete des Chorals mögen ihm ſpäter zu ſeiner Schulmeiſterſtelle auch noch die eines Hofkantors verſchafft haben.[4]) Die Zeit ſeines Todes iſt noch nicht ermittelt; wir wiſſen nur, daß dieſelbe in die Jahre zwiſchen 1793—1799 fällt und er alſo ein Alter von

[1]) Unter ihnen namentlich auch Dr. Eduard Krüger (vgl. den Art.), der ſtets mit beſonderer Hochachtung von ſeinem „lieben Lehrer" ſprach.

[2]) Der Name kommt auf beide Arten geſchrieben vor: urkundlich im Taufbuch zu Mihla und im Ehebuch zu Stuttgart „Stötzel", auf dem Titelblatt des Choralbuchs aber „Stözel". Letztere Schreibweiſe haben Becker, Die Choralſammlungen 1845. S. 116. 121, Koch, Geſch. des Kirchenliedes V. S. 598. 599. 601, Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 224 u. a. recipiert.

[3]) Paſtor Koetſchau ſchreibt unterm 11. Jan. 1892 aus Mihla: „Der Name Stötzel iſt noch vielfach in hieſiger Gemeinde vertreten. Die Familien dieſes Namens befinden ſich meiſt in kleinen Verhältniſſen und gehören verſchiedenen Berufsarten (Weber, Landwirte, Müller ꝛc.) an."

[4]) Doch war er dies 1744 noch nicht, wie Koch, a. a. O. V. S. 597 will; erſt in der Ausgabe ſeines Choralbuchs von 1777 legte er ſich den Titel bei. Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. III. S. 498.

Digitized by Google

über 80 Jahren erreicht hat.[1]) — Stötzels Choralbuch von 1744 ist die Quelle von 13 Choralmelodien, die im gegenwärtigen Württembergischen Ch.-B. (1844. 1862. 1876) erhalten sind und in Württemberg und teilweise auch anderwärts im Kirchengebrauch stehen. Bezüglich der Herkunft dieser Melodien hat man nun zwar gesagt (Faißt): „zu der Annahme, daß irgend eine dieser Melodien von Stözel selbst oder gar noch von Störl erfunden sei, liegt kein ausreichender Grund vor." Aber vom Himmel werden sie doch auch nicht gefallen sein, und so lange keine derselben aus einer älteren oder gleichzeitigen andern Quelle nachgewiesen ist, wird man wohl fragen dürfen: welcher „ausreichende Grund" liegt denn zu der „Annahme" vor, daß diese Melodien nicht von Stötzel erfunden sein können? — Die beiden Stötzelschen Choralbücher sind:

1. Johann Georg Christian Störls, Weyland Hoch-Fürstlich-Würtembergischen Capellmeisters und Stiffts-Organisten Neu bezogenes Davidisches Harpfen- und Psalter-Spiel, oder: Neu-aufgesetztes vollständiges, nach der genauesten und reinesten Sing- und Schlag-Kunst eingerichtetes Schlag-Gesang- und Noten-Buch, in welchem nicht allein alle, die in dem ganzen Land ausgegangene allgemeine Würtembergische, als auch in vielen ausländischen Gesang-Büchern enthaltene Lieder eingerückt, sondern auch mit neuen Compositionibus, gutem Discant und Baß, auch beygefügtem Generalbaß versehen seynd. Bey dieser dritten Auflage mit einem Vorbericht, was der jetzige Auctor hierinnen theils in Ansehung der Ordnung, theils auch der Composition ausgebessert und vermehrt. Zur Beförderung des öffentlichen und Hauß-Gottesdiensts in zweyen Theilen herausgegeben von Johann Georg Stözel. Stuttgardt, verlegts Johann Benedict Metzler, Buchhändler. 1744. — Qu. 4°. 2 Bl. Vorwort (dat. „Stuttgardt den 4ten Jenner 1744"); 208 Bl. ohne Seitenzahlen. Iter Theil. Nr. 1—211. IIter Theil („Anhang"). Nr. 212—399. 11 Bl. Register u. 1 Bl. Druckfehler. — 2. Neu bezogenes Davidisches Harpfen- und Psalter-Spiel, oder Neu aufgesetztes nach dem Würtembergischen Landgesangbuch eingerichtetes Choral-Buch. Zum zweytenmal herausgegeben von Johann Georg Stözel, Hof-Cantor. Stuttgart, im Verlag Johann Benedict Metzlers 1777. — Qu. 4°. 1 Bl. Vorbericht (dat. „Stuttgart, den 30. Oktober, 1776"). 127 Bl. ohne Seitenzahlen. Iter Theil. Nr. 1—194. IIter Theil („Anhang"). Nr. 195—245. 4 Bl. Register. — Die 13 kirchlich gewordenen Melodien aus Stötzels Buch sind: 1. Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 29. S. 28: Gott sei Dank in aller Welt. Stötzel 1744. Nr. 93. 1777. Nr. 80. — 2. Nr. 37. S. 35: Gott wills machen, daß die Sachen. 1744. Nr. 106. 1777.

[1]) Justin Heinr. Knecht (vgl. den Art.) in seinem Bewerbungsschreiben um die Stelle des Musikdirektors und Organisten an der Stiftskirche zu Stuttgart, dat. 12. Juli 1793, führt Stötzel ausdrücklich unter den „noch Lebenden" an, vgl. Sittard, Zur Gesch. der Musik am Württ. Hof. I. S. 346—349. Nach Gerber, Neues Lex. IV. S. 287. 288 und Allg. musik. Ztg. I. S. 863 war Stötzel „1799 schon nicht mehr am Leben". — Gerber schreibt ihm auch den nach seiner Meinung „verunglückten" Anhang zum Württ. Ch.-B. zu, der 1792 erschien und 34 neue Melodien für das rationalistische G.-B. von 1791 enthielt.

Digitized by Google

Nr. 94. — 3. Nr. 38. S. 36: O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen. 1744. Nr. 132. 1777. Nr. 164. — 4. Nr. 48. S. 44: Der schmale Weg ist breit genug zum Leben. 1744. Nr. 307. — 5. Nr. 56. S. 50: Die Nacht ist vor der Thür. 1744. Nr. 375. 1777. Nr. 243. — 6. Nr. 59. S. 52. 53: In allen meinen Thaten. 1744. Nr. 45. — 7. Nr. 78. S. 69: Mein Salomo, dein freundliches Regieren. 1744. Nr. 251. 1777. Nr. 224. — 8. Nr. 86. S. 76: Theuerster Immanuel. 1744. Nr. 18. 1777. Nr. 16. — 9. Nr. 102. S. 88: Meine Armuth macht mich schreien. 1744. Nr. 111. 1777. Nr. 96. — 10. Nr. 154. S. 139: So führst du doch recht selig, Herr, die Deinen. 1744. Nr. 109. 1777. Nr. 81. — 11. Nr. 178. S. 167: Es glänzet der Christen inwendiges Leben. 1744. Nr. 117. 1777. Nr. 103. — 12. Nr. 183. S. 172: Meinen Jesum ich erwähle. 1744. Nr. 85. 1777. Nr. 74. — 13. Nr. 189a. S. 178. 179: Mein Heiland nimmt die Sünder an. 1744. Nr. 395. 1777. Nr. 239. — Näheres über diese Melodien findet man in den betreffenden Artikeln.

Stötzer, S. Chr., lebte um 1765 als Kantor am Gymnasium zu Bremen. Nach dem Zeugnis des Organisten Heinrich Lange in Bremen in der Vorrede seines Choralbuchs von 1821 hat Stötzer den musikalischen Teil des Bremischen G.-B.s von 1767 besorgt und für dasselbe auch eine Anzahl neuer Melodien erfunden, von denen jedoch nur eine, zu „Gott ist mein Lied" (vgl. den Art.), weitere Verbreitung erlangt hat und noch jetzt in kirchlichem Gebrauch steht. Das fragliche, von Dr. Konrad Klugkist, Pastor zu St. Ansgarii in Bremen besorgte Gesangbuch für die Reformierten hat den Titel:

„Neues Bremisches Psalm- und Gesangbuch zur öffentlichen und besondern Erbauung der Reformierten Stadt- und Landgemeinen, mit Hoch-Obrigkeitlicher Bewilligung, herausgegeben von dem Bremischen Ministerio. Bremen, bey sel. H. C. Jani Wittwe und Diedrich Meier, eines löbl. Gymnasii Buchdruckern. 1767." — 6 Bl. Titel, Privileg, Vorrede, Inhaltsverzeichniß und Druckfehler. S. 1—442 590 Lieder, S. 443—448 Register. In kl. 8°. Die 40 neuen Melodien des Buches sind jeweilen mit „* In eigner Melodey" bezeichnet; welche derselben aber Stötzer wirklich als Erfinder zugehören, ist nicht mehr absolut sicher festzustellen, weil unter der genannten Bezeichnung auch solche Weisen vorkommen, die nachweisbar entlehnte sind. So stehen z. B. unter Nr. 32. S. 38; Nr. 187. S. 160; Nr. 235. S. 196; Nr. 236. S. 197; Nr. 313. S. 254 fünf Melodien, welche von dem Organisten Fr. Heinr. Chr. Meyer (vgl. den Art.) in Hannover 1740 erfunden sind; die Melodie Nr. 486. S. 376 „Qual und Angst muß ich empfinden" ist die Weise „Unerschaffne Lebenssonne" aus Freylinghausen, G.-B. I. 2te Ausg. 1705. Nr. 757. S. 1156, und die Weise Nr. 86. S. 82 „König, sieh auf deinen Samen", die hier mit „* In eigner Melodey" bezeichnet ist, aber unter Nr. 58. S. 60 nochmals als „* Mel. Zeuch mich, zeuch mich" vorkommt, ist keines von beiden, sondern nur eine Verkürzung auf 4 und 6 Zeilen der bekannten achtzeiligen Weise „Jesu,

Digitized by Google

meines Lebens Leben" von Wolfgang Weßnitzer (vgl. den Art.) im Celle-Lüneb. G.-B. von 1661 und 1665.[1])

Straf mich nicht in deinem Zorn, Choral. Zufolge der bis jetzt allgemein als richtig angenommenen Tradition, wäre Johann Georg Albinus der Verfasser unsres Liedes und Johann Rosenmüller der Komponist seiner eigenen Melodie. Beides, Lied und Weise, würden um 1655 bei einem besondern Anlaß entstanden sein.[2]) Durch die neueren Forschungen ist aber diese Tradition mindestens in Bezug auf die Melodie, die uns hier allein weiter beschäftigt, sehr unsicher geworden. Zunächst wissen die „Hundert ahnmuthig- und sonderbahr geistlichen Arien", welche dem Dresdner G.-B. 1694 „als ein Anhang beigeleget" waren und welche die Weise unter Nr. 109. S. 147 erstmals gedruckt bringen, von der Autorschaft Rosenmüllers nichts, sondern überschreiben: „Incerti Melodia propria". Ungleich wichtiger und vielleicht geradezu entscheidend dürfte sein, daß Zahn die Melodie in einer vor 1681 geschriebenen Sammlung von Tänzen unter der Überschrift: Lamente und in Tabulatur gezeichnet gefunden hat. Es erscheint also nur noch „fraglich, ob die Melodie des geistlichen Liedes auch als Tanz benützt, oder ob die Tanzmelodie dem geistlichen Text beigesellt worden ist."[3]) Wir geben die Weise: a) in der ältesten (instrumentalen) Fassung als Tanzmelodie; b) in der Zeichnung der „Hundert Arien" 1694, und c) in der jetzt kirchlichen Form:

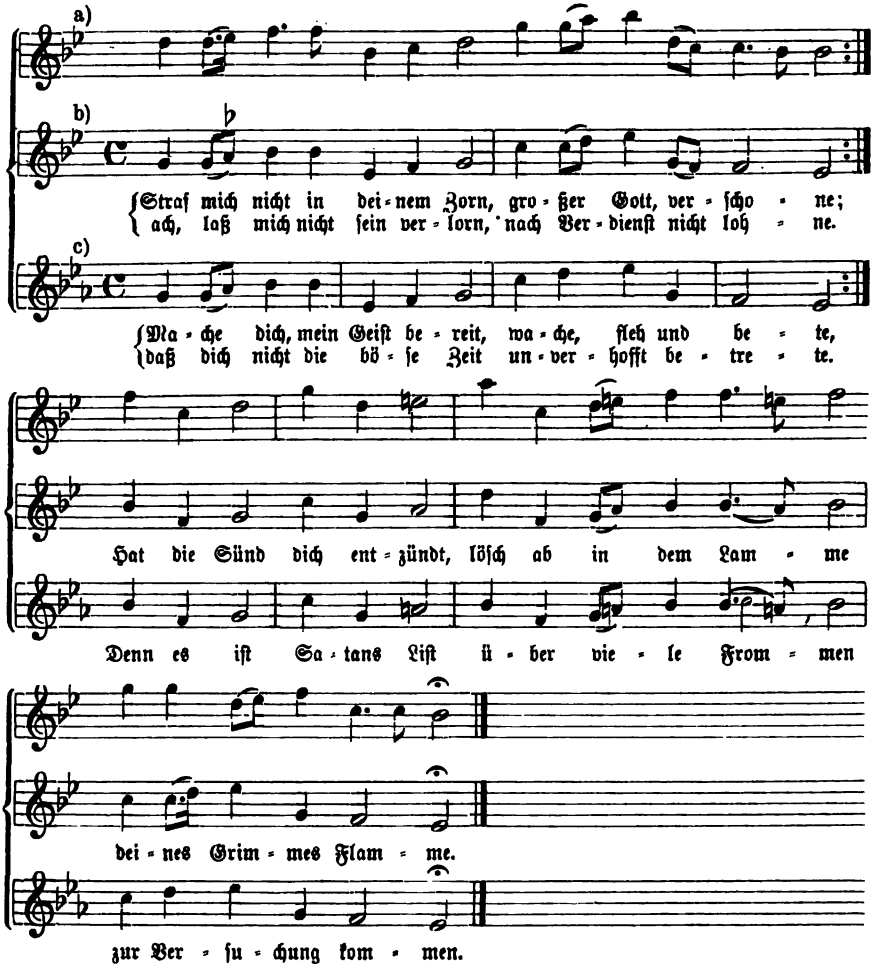
---

[1]) Zahn, Melodien I. Nr. 1310. S. 345 ist daher im Irrtum, wenn er auf Langes Zeugnis hin diese Weise mit „Mel. von Stötzer 1765" überschreibt, wie ein Vergleich mit Weßnitzers Melodie sofort zur Evidenz beweist.

[2]) Die angebliche Veranlassung, die wir in unsrem Art. „Rosenmüller" Bd. III. S. 102 bereits angedeutet haben, hat zuerst Wetzel, Hymnop. I. S. 46. II. S. 404—408 unter Berufung auf Schamelius' Hist. Register zum Naumb. G.-B. 1712. S. 10, sowie auf einen Brief, den der Sohn des Albinus unterm 8. Mai 1714 an Schamelius geschrieben, und Anal. hymn. I. 1tes Stück S. 19 unter Berufung auf Joh. Bernh. Liebler „Nachr. von des Jo. Georg. Albini Leben und Lieder." Naumb. 1728 berichtet. Allein diese sämtlichen Zeugnisse sind schon der Zeit nach zu spät, um völlig durchschlagende Beweiskraft zu haben. — Wackernagel, Kleines G.-B. Stuttg. 1860. Nr. 181 hat dem Liede ohne nähere Begründung die Jahreszahl „1675" beigesetzt; es bliebe daher noch festzustellen, ob dasselbe etwa in einer der beiden 1675 erschienenen Schriften des Albinus („Himmel-flammende Seelen-Lust". Frankfurt 1675 und „Der geharnischte Kriegs-Held." Leipzig 1675) sich finde. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 275. 276, wo A. Luppius' G.-B. „Andächtig Singender Christen-Mund". Wesel 1692. S. 20 als bis auf weiteres älteste gedruckte Quelle des Liedes angeführt und zugleich bemerkt wird, daß es hier Joh. Kaspar Schade als Verfasser zugeschrieben sei.

[3]) Vgl. Zahn, Melodien IV. S. 14. Die Sammlung von Tänzen hatte „der ehemalige Besitzer, wie er auf dem Umschlag bemerkt hat, am 22. März 1681 um 24 Gr. gekauft." — Die Frage der Autorschaft könnte nur dadurch endgiltig und für Rosenmüller entschieden werden, daß sein Gnadengesuch an den Kurfürsten Johann Georg I. mit der angeblichen Beilage unsres Liedes im Staatsarchiv zu Dresden noch ans Licht käme; der „Einzeldruck 1655", von dem Koch-Lauxmann, Gesch. des Kirchenlieds VIII. S. 485 spricht, ist sonst nicht bekannt.

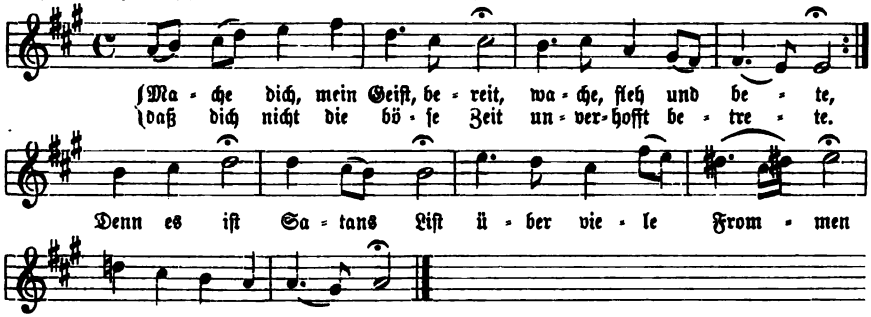
Digitized by Google



Schon das Darmſt. G.-B. 1698. S. 373 verwies auch das Lied „Mache dich, mein Geiſt, bereit" von Joh. Burchard Freyſtein (das zuerſt im G.-B. Halle, Schütze 1697. S. 393 und in der Sammlung von Wagner. Leipz. 1697. IV. S. 1280 erſchienen war) auf unſre Melodie, die in der Folge vielfach ganz auf dasſelbe übergegangen iſt. Zur Verbreitung der Weiſe, die jetzt längſt allgemeine Geltung in der deutſchen Kirche hat und ſelbſt in katholiſche Geſangbücher aufgenommen iſt, führen wir nur die älteren Choralbücher bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts an: Darmſt. G.-B. 1698. S. 49; Störl, Ch.-B 1710 (auf „Mache dich, mein Geiſt, bereit" übertragen); Frieſe, Ch.-B. Hamb. 1712; Brunner, Ch.-B. 1715. Nr. 429. S. 301. 302; Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 255. S. 158. 159; Müller, Ch.-B. 1719. Nr. 64; Graupner, Ch.-B. 1728; Tele-

Digitized by Google

mann, Ch.-B. 1730. Nr. 143. S. 74; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 542 (zu „Dich, Herr Jesu Christ, mein Hort"); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 169; Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 641. S. 422;[1]) Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 124 (Ausg. 1777. Nr. 109); Reimann, Ch.-B. 1747; Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 609; Nicolai, Ch.-B. 1765. Nr. 177. S. 132; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 274. S. 134; Kühnau, Ch.-B. I. 1785. Nr. 111. S. 131; Brüder-Ch.-B. 1784. Art. 149a. S. 113; Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CCVII. S. 221 u. s. w. — Von zwei weiteren Melodien, die unser Lied erhalten hat, vermochte keine aufzukommen; wir können sie daher füglich übergehen.[2]) Dagegen mag noch eine eigene Weise zu „Mache dich, mein Geist, bereit" hier stehen; sie ist von J. J. Renner erfunden und in dem Ch.-B. von Bayerdörffer, Schwäbisch Hall 1768. S. 109 erschienen:



Seb. Bachs Choralkantate über die Kirchenmelodie und das Lied „Mache dich, mein Geist, bereit" haben wir schon Bd. II. S. 107 verzeichnet. Von Tonsätzen über die Weise für den Kirchenchor nennen wir: den Schlußchoral Bachs aus der Kantate bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 116. S. 76 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 273. S. 78; den Satz von Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 111, den von Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 196. S. 73, den von Gerber, Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 142. S. 115 und den von Schäffer, Ch.-B. 1880. Nr. 135. S. 158 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 272. S. 77.

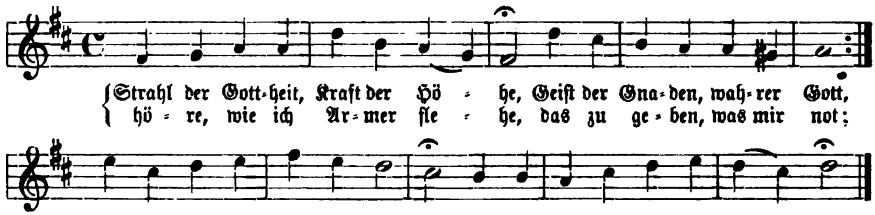
Strahl der Gottheit, Kraft der Höhe, Choral. Der Verfasser dieses Liedes, das nach Rud. Stiers Urteil (Gesangbuchsnot. 1838. S. 158) „ein Haupt-

[1]) Freylinghausen, G.-B. I. 1704. S. 410 hat das Lied ohne Melodie und ohne Hinweis auf eine solche, verweist aber S. 458 „Mache dich, mein Geist, bereit" trotzdem auf Mel. „Straf mich nicht in deinem Zorn."

[2]) Es sind: 2. eine Weise von Joh. Kaspar Bachofen, in dessen „Musik. Halleluja." Zürich 1727. S. 372. Ausg. 1803. Nr. CCLII. S. 590. 591, und 3. eine Melodie in Joh. Gottfr. Bierlings Ch.-B. 1789. Nr. 118. S. 62, die vielleicht von Bierling selbst erfunden ist, aber nur bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 246. S. 137 und Volckmar, Ch.-B. 1865 fortgepflanzt wurde. Beide findet man bei Zahn, a. a. O. IV. Nr. 6275. 6276. S. 15.

Digitized by Google

pfingstlied voll Geist und Leben" ist, ist nicht ermittelt. Es erschien im Porstschen G.-B. 1711. Nr. 710. S. 620 (Ausg. 1855. Nr. 185) und bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 130. S. 172 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 344. S. 215). In den älteren Gesangbüchern ist dasselbe auf Melodien wie „Gott des Himmels und der Erden" und „Herr, ich habe mißgehandelt" verwiesen, und wird nach denselben auch heute noch gesungen. Doch ist auch eine neuere eigene Melodie für das Lied vorhanden, die bis jetzt nur aus dem Schaffhauser G.-B. 1841. 1867. Nr. 154. S. 316. 317 nachgewiesen ist, wo sie heißt:



Außerdem steht sie noch im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 337. S. 424. 425 und bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 710. S. 323.[1])

Strattner, Georg Christoph, der Komponist der 64 Arienmelodien, welche Joachim Neanders „Bundesliedern" von deren fünfter Ausgabe von 1691 an, statt der Melodien Neanders beigegeben waren. Von Strattners Leben und Wirken sind nur die Hauptdaten noch bekannt. Er war aus Ungarn gebürtig und stand als Musiker in Deutschland zuerst in Durlach in Diensten, dann kam er als Kapellmeister nach Frankfurt am Main und von da endlich 1695 als Vicekapellmeister nach Weimar, von wo sein Vorgänger, August Kühnel, als Kapellmeister nach Kassel gegangen war.[2]) In Weimar hatte er, laut seiner Bestallung, „in Abwesenheit des jetzigen Capellmeisters Johann Samuel Dresens oder wann derselbe seiner bekannten Leibesbeschwerung halber nicht fortkommen könne, jederzeit bei der Capelle zu dirigieren, und auf solchen Fall in gedachten Dresens Hause die gewöhnliche Probierstund zu halten, wie nicht weniger alle Zeit den vierten Sonntag in der fürstlichen Schloßkirche ein Stück von seiner eigenen Composition unter seiner Direktion aufzuführen, auch jederzeit, er möge dirigieren oder nicht, den Tenor zu singen." Er erhielt dafür eine Besoldung von „200 Gülden jährlich." In Weimar starb er „an. 1704 oder 1705" (Walther). — Das Vorwort zu den „Bundesliedern" von

[1]) Zahn, Melodien II. bringt die Weise aus Versehen zweimal: unter Nr. 3783. S. 499 aus dem Zürcher, und unter Nr. 3787. S. 500 aus dem Schaffhauser G.-B. — Eine eigene Melodie unsres Liedes von Joh. Ludwig Steiner (vgl. den Art.) stand auch schon in dessen „Neuem G.-B." Zürich 1723. Nr. XXXVIII. S. 100—103. Sie ist nicht bekannt geworden.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 582. Spitta, Bach I. S. 391.

Digitized by Google

1691 teilt hinsichtlich der Melodien mit:[1]) die seitherigen Melodien seien „als den von Himmlischer Andacht flammenden Liedern nicht gleich andächtig und ebenmässige Andacht erweckende Sing-Weisen“ erachtet worden; daher sei „eines theils hoher und vornehmer Standes-Personen, wie dann auch vieler andern ernstliches Verlangen“ auf „gantz neu-komponierte Sing-Weisen“ gegangen und „Herr Georg Christoph Strattner, hiesiger wohlbestellter Capell-Meister, nach langem Anhalten, und reiffer der Sache Überlegung, habe sich endlich erbitten lassen, und an diese neue Kompositionen durch das gantze Werklein Hand angeleget, dessen Musicalischen, hocherfahrenen und hierinfalls erwiesenen löblichen Dexterität man es genugsam werde zu dancken haben.“ Aber diese Melodien, die im künstlichsten Arienstil und wahrscheinlich in der Absicht geschrieben waren, den „hohen und vornehmen Standes-Personen“, von denen das Vorwort spricht, etwas ganz Apartes zu bieten, fanden keinen Anklang, und nur zwei derselben: „Himmel, Erde, Luft und Meer“ (vgl. den Art.) Ausg. 1700. Nr. 42. S. 136. 137, und „Der Tag ist hin, mein Jesu bei mir bleibe“ (vgl. den Art.). Ausg. 1700. Nr. 4. S. 10—13, sind in kirchlichen Gebrauch übergegangen.

Straube, Karl, der fromme ehemalige Pastor zu Werder und Falkenhagen, bekannt durch seine mannigfachen Veranstaltungen im Dienste des Reiches Gottes, war der Vetter, Studiengenosse und Herzensfreund des bekannten Berliner Predigers und Liederdichters Gustav Knak, mit dem er „wie Text und Melodie“ zusammengehörte, und zu dessen geistlichen Liedern er eine Anzahl Melodien sang, die mit denselben in pietistischen Kreisen bekannt wurden und in deren Liedersammlungen erhalten sind. Als eifriger Förderer des geistlichen Volksgesanges wirkte Straube durch die Herausgabe seines Reisepsalters, einer Sammlung von „Liedern zum Preise Gottes im Natur- und Gnadenreiche für die Mitpilger nach Zion“, und der dazu gehörigen Reiseharfe, welche die Melodien enthält. Auch mit seinem trefflichen Orgelspiel diente er gerne bei christlichen Versammlungen, Pastoralkonferenzen u. dgl. — Er war als der Sohn des Propstes und Superintendenten Straube zu Mittenwalde in der Kurmark am 27. Oktober 1807 geboren. Seine Gymnasial- und Universitätsstudien machte er 1820—1829 in Berlin, wo er im Hause eines Oheims lebte, der Musikinstrumente baute. Die Kandidatenzeit von 1829 an verbrachte er zu Mittenwalde in eifriger Predigt-, Schulamts- und musikalischer Thätigkeit. Dann wirkte er von 1836—1856 als Pastor zu Werder bei Jüterbog, und von 1856 bis an seinen Tod am 2. März 1881 zu Falkenhagen bei Frankfurt a. O. — Seine geistlichen Liederwerke sind:

1. Geistliche Lieder und Sonette von G. Knak, mit 6 Melodien von C. Str., Berlin 1829, Franklin & Cie. — 2. Sammlung geist-

[1]) Dieses Vorwort ist übrigens in einem so unglaublich geschraubten Stil geschrieben, daß es fast den Eindruck macht, der Verleger Johann Philipp Andreä habe wegen Beseitigung der Melodien Neanders ein etwas böses Gewissen gehabt.

Digitized by Google

licher Lieder fremder und eigener Komposition für Männerstimmen. Herausgegeben von C. Str. Berlin 1834. Trautwein. — 3. Reiseharfe. Melodienbüchlein zum Reisepsalter.[1]) 86 Choräle, 86 geistliche liebliche Lieder, die Sonntagsliturgie und 13 kurze Vorspiele für Pf., Harmonium oder Orgel. 1. Aufl. 1853. 32° im Selbstverlag; jetzt 6. Aufl. 1885. 8°. Berlin, Simon. Es ist dies Büchlein die Quelle der Melodien Straubes, deren es schon in der ersten Auflage unter 138 Nrn. 38 enthält, die in den späteren noch vermehrt wurden, und derjenigen Karl Voigtländers (vgl. den Art.), von denen solche wie „Laßt mich gehn" und „Unter Lilien jener Freuden" neustens als „geistliche Volkslieder" auch in Kirchenchoralbücher aufgenommen worden sind. — 4. Lieder zur Ehre des Herrn, in Musik gesetzt von K. Str., Pastor zu Falkenhagen. 1858—1870. 10 Hefte.

Strebefeder, Balgfeder, Ausgleichungs- oder Kompensationsfeder am Keilbalg der Orgel vgl. in den Art. „Regulatoren". Bd. III. S. 30 und „Balg" Bd. I. S. 117.

Strebel, Johann Valentin, war am 9. März 1801 zu Oberndorf bei Schweinfurt im bayrischen Unterfranken geboren. Er besuchte bis 1819 die Gymnasien zu Schweinfurt und Ansbach und von 1819—1823 die Universitäten zu Würzburg und Erlangen. Nach Absolvierung seiner theologischen Studien wurde er Lehrer an Dr. Heinrich Dittmars Privatgymnasium zu Nürnberg und Hofmeister beim Fürsten von Hohenlohe-Öhringen, der ihn 1830 zum Stadtpfarrer in Forchtenberg nominierte.[2]) 1835 übernahm Strebel die Leitung der Erziehungsanstalt zu Stetten im Remsthal, 1844 wurde er Pfarrer zu Weil im Schönbuch im Württembergischen, 1850 Direktor eines Privatgymnasiums in Stuttgart, und von 1858 an wirkte er als Pfarrer und Bezirksschulinspektor zu Roßwag bei Vaihingen, wo er, „ein Jüngling in grauen Haaren", am 11. Mai 1883 im 82. Jahr seines Alters starb. — Strebel war zunächst „von ganzem Herzen und nach dem Herzen Gottes Hirte und Lehrer, Prediger und Erzieher" und hat als solcher „eine Fülle christlicher und pädagogischer Weisheit in zahlreichen Mitarbeiten an Zeitschriften und Encyklopädien niedergelegt auch für künftige Geschlechter." Er war zugleich ein trefflicher Musiker, der diese Kunst nicht nur in seinem Hause in origineller Weise pflegte,[3]) sondern auch zur Förderung des Gesanges in den württembergischen Schulen und Kirchen getreulich mithalf. Schon 1836 edierte er für seine Anstalt

[1]) Dieser erschien erstmals 1844. 32°, und bis zur 50. Auflage 1880 in Straubes Selbstverlag; jetzt in 56. Aufl. 1891 im Verlag des Hauptvereins für christliche Erbauungsschriften in Berlin.

[2]) Er verheiratete sich 18. Juli 1830 mit einer Harleß aus Nürnberg und wurde dadurch verschwägert einerseits mit dem bekannten Theologen und Präsidenten des prot. Oberkonsistoriums zu München, Harleß, andrerseits mit dem Hymnologen Dr. Ph. Wackernagel.

[3]) Wie er dies selbst geschildert hat in dem köstlichen Büchlein „Ein musikalisches Pfarrhaus, gezeichnet von seinem alten Haupte Johann Valentin Strebel." Basel 1886. VIII und 192 S. 8°.

Digitized by Google

in Stetten ein wertvolles Liederbuch; später besorgte er die Melodien zu Dr. Philipp Wackernagels „Trösteinsamkeit in Liedern", arbeitete mit an den württembergischen Schulliederheften, die auch frische und schöne Melodien von ihm enthalten, und war 1843 eines der thätigsten und einsichtigsten Mitglieder der Kommission für das neue württembergische Choralbuch. Für dieses sang er eine treffliche Melodie zu „Such, wer da will, ein ander Ziel" (vgl. den Art.), die in Württemberg kirchliche Geltung erlangt hat.

Streicher, Johann Andreas, der bekannte Freund Schillers und Genosse auf seiner Flucht aus Stuttgart, war in dieser Stadt am 13. Dezember 1761 geboren und lebte nachmals als Klavierlehrer und mit seiner Gattin Nanette Stein, der trefflichen Tochter Johann Andreas Steins (vgl. den Art.) und treuen „Egeria" Beethovens,[1]) als Klavierfabrikant zu Wien, wo er am 25. Mai 1833 gestorben ist. Streicher ist auch unter den evangelischen Kirchenmusikern kurz anzuführen, weil er den evangelischen Gemeinden in Wien nicht nur als Organist und Chordirigent lange Jahre und mit Liebe und Geschick gedient, sondern für dieselben auch ein Melodien- und Choralbuch bearbeitet hat, das fast bis in unsre Zeit herein in Wien gebraucht wurde. Es enthielt 102 Melodien und war auf das alte Hillersche Choralbuch gegründet.[2])

Strobel, Julius Alexander, ein tüchtiger Orgelbauer der Gegenwart, ist am 1. Oktober 1814 zu Bösenbaum im sächsischen Vogtland als der Sohn des dortigen Pfarrers geboren. Er sollte Goldarbeiter werden und trat 1828 als solcher in die Lehre; aber ein Augenübel hinderte ihn, bei diesem Beruf zu bleiben und er wurde daher 1829 Tischlerlehrling. 1832 kam er in die Werkstätte des Orgelbauers Mende in Leipzig und lernte hier während vier Jahren den Orgelbau gründlich kennen. Nachdem er sich als Arbeiter noch bei Buckow in Hirschberg, Kreuzbach in Borna und Schulze in Paulinzelle vervollkommnet hatte, gründete er 1842 zu Frankenhausen in Thüringen ein eigenes Orgelbaugeschäft. Er hat dasselbe zu schöner Blüte gebracht und bis 1878, außer zahlreichen Reparaturen verschiedenen Umfangs, die er ausführte, 66 neue Orgelwerke erbaut. Zwei Söhne, die den Vater schon seit langem unterstützten, führen jetzt das Geschäft in ebenso

[1]) Vgl. Allg. musik. Ztg. XXXV. S. 373 ff. Jahn, W. A. Mozart II. S. 64. 65 sagt über die treffliche Künstlerin und Frau: „bis zu ihrem Tode im J. 1833 behauptete sie den Ruhm einer ausgezeichneten Klavierspielerin und einer Frau von hoher geistiger Bildung, ohne den Pflichten der Hausfrau und Mutter das Geringste zu vergeben. Die treue Freundschaft, welche sie Beethoven, da, wo er am schwersten zugänglich war, durch unermüdete, echt weibliche Sorge für sein Hauswesen bewährte, ist ein schöner Beweis ihres Verständnisses für das künstlerisch und menschlich Echte und Große."

[2]) Vgl. Evang. Sonntagsbote. Wien 1862. Nr. 30. 31: „Über den Choralgesang der Wiener Gemeinde und ein neues evangelisches Melodienbuch". Deutsche Musikztg. 1862. Nr. 35. S. 280.

Digitized by Google

tüchtiger Weise weiter. — An bedeutenderen Orgelwerken, die aus der Strobelschen Werkstätte hervorgegangen sind, können wir nennen:

1. Die Orgel der Stadtkirche zu Frankenhausen. 1844. 25 kl. Stn. 2 Man. — 2. Die Orgel der Stadtkirche zu Bennungen. 1849. 27 kl. Stn. 2 Man. — 3. Die Orgel der Stadtkirche zu Allstedt. 1852. 20 kl. Stn. 2 Man. — 4. Die Orgel zu St. Jakobi in Sangerhausen. 1854. 36 kl. Stn. 3 Man. — 5. Die Orgel zu St. Ulrich daselbst. 1856. 20 kl. Stn. 2 Man. — 6. Die Orgel der Schloßkirche zu Sondershausen. 1858. 20 kl. Stn. 2 Man. — 7. Die Orgel der Stadtkirche zu Berga bei Nordhausen. 1859. 29 kl. Stn. 2 Man. — 8. Die Orgel der Stadtkirche zu Brücken bei Magdeburg. 1862. 22 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der Kirche zu Stolberg a. H. 1863. 30 kl. Stn. 2 Man. — 10. Die Orgel zu Artern. 1866. 31 kl. Stn. 2 Man. — 11. Die Orgel der Oberkirche zu Frankenhausen. 1867. 27 kl. Stn. 2 Man. — 12. Die Orgel zu Gehofen. 1869. 26 kl. Stn. 2 Man. — 13. Die Orgel zu Ufftrungen. 1871. 20 kl. Stn. 2 Man. — 14. Die Orgel der Stadtkirche zu Roßla. 1873. 28 kl. Stn. 2 Man. — 15. Die Orgel der Hauptkirche zu Nordhausen. 1873. 30 kl. Stn. 2 Man. — 16. Die Orgel der Stadtkirche zu Northeim. 1875. 62 kl. Stn. 2 Man. — 17. Die Orgel der Trinitatiskirche zu Sondershausen. 1875. 32 kl. Stn. 2 Man. — 18. Die Orgel der Kirche zu Kelbra. 1876. 30 kl. Stn. 3 Man. — 19. Die Orgel der Stadtkirche zu Ringleben. 1876. 26 kl. Stn. 2 Man. — 20. Die Orgel der Kirche zu Salzderhelden 1876. 21 kl. Stn. 2 Man. — 21. Zwei Orgeln zu Harlem.[1]) — 22. Die Orgel der Stadtkirche zu Thorn.

Strube, Christian Heinrich, Organist und Seminarmusiklehrer zu Braunschweig, war am 2. Januar 1804 zu Hayn bei Sangerhausen in Thüringen geboren. Er erhielt den ersten Unterricht in der Musik und im Orgelspiel von dem Kantor seines Heimatortes und bildete sich als Schüler des Lyceums zu Stolberg, das er von 1815—1821 besuchte, im dortigen Singchor weiter. 1822 wurde er Chorpräfekt zu St. Andreasberg im Harz und an Neujahr 1827 trat er die oben genannten musikalischen Ämter zu Braunschweig an. In denselben wirkte er mit anerkannter Tüchtigkeit bis in die Mitte der fünfziger Jahre, da Selmar Müller (vgl. den Art.) sein Nachfolger wurde. Strube wird um diese Zeit gestorben sein; doch ist sein Todesdatum nicht bekannt geworden. — Von seinen Werken, deren c. 25 (hauptsächlich Klavierstücke und Lieder) im Druck erschienen sind, haben wir hier anzuführen:

1. Choralbuch zunächst zu den Kirchen- und Schulgesangbüchern des Herzogtums Braunschweig. 150 Melodien nebst den im Ritus gebräuchlichen Intonationen, Responsionen ꝛc. vierstimmig gesetzt und mit kurzen Zwischenspielen versehen. Op. 25. Wolfenbüttel, Holle. qu. 8°.[2]) — Hieraus einzeln:

[1]) Bei Gelegenheit der Erstellung einer Konzertorgel im Industriepalast zu Amsterdam hat Strobels deutsche Bauweise dagegen keinen Anklang gefunden. Vgl. Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876. S. 85—89.

[2]) Es folgte dieses Buch dem Ch.-B. von Kelbe, das 1832 erschienen war, als offizielles

Digitized by Google

2. Intonationen und Responsorien mit Orgelbegleitung. Ebendas. qu. 8°.
3. Theoretisch-praktische Orgelschule oder Präludienbuch. Zur Führung eines einfachen, kunstmäßigen und religiösen Orgelspiels, wie zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. In 3 Bänden. Ebendas. 8°.

Strunck,[1]) Delphin, ein namhafter Organist des 17. Jahrhunderts, war 1601 wahrscheinlich zu Wolfenbüttel geboren. Aus seiner Jugend- und Bildungszeit ist nichts bekannt, und auch darüber, wo er seine Orgelkunst erlernt habe, ob etwa bei Anton Schildt in Hannover, oder bei einem der Hamburger Meister und Schüler Johann Peter Swelings, wissen wir nichts. 1630—1632 treffen wir ihn als Organisten an der Hauptkirche (Beat. Mar. Virg.) zu Wolfenbüttel, wo von 1626—1630 Ludolf Schildt, der Bruder Melchior Schildts, sein Vorgänger gewesen war, und 1632—1637 auch wieder sein Nachfolger wurde.[2]) Strunck ging von Wolfenbüttel als Hoforganist nach Celle und hatte diese Stelle bis 1640 oder 1641 inne. Dann wurde er Organist an der Hauptkirche St. Martin zu Braunschweig und blieb über 50 Jahre in diesem Amt. Er war mit Heinrich Schütz befreundet, der ihn in Braunschweig besuchte und dessen gedruckte Werke er vertrieb.[3]) Es wurden ihm in Braunschweig, wie uns Walther berichtet, „nach und nach fünf Orgeln anvertrauet, die er durch seinen jüngsten Sohn, Tochter, und zwei Scholaren verwalten lassen." Strunck starb in dem selten hohen Alter von 92 Jahren 1694 zu Braunschweig.[4]) — Ihm wird nachgerühmt, er habe „die Orgel so wohl

---

Braunschweigisches Landeschoralbuch und sollte besonders auch den Zwecken des Seminarunterrichts dienen, in dem es auch bis 1866 vorzugsweise gebraucht wurde. Dann folgte 1866 das Choralbuch von Selmar Müller. Vgl. dessen Vorwort.

[1]) Der Name wird auch Strungk geschrieben, und zwar merkwürdigerweise so, daß, wo es sich um Delphin Str., den Vater, handelt, immer „Strunck" — z. B. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 583. Spitta, Bach I. S. 97. Seiffert, Vierteljahrsschr. für Musikwissensch. 1891. 2tes Heft. S. 221 —, beim Sohn, Nikolaus Adam Str. (vgl. den folg. Art.) aber immer — z. B. Gerber, Altes Lex. II. S. 602 ff. Fétis, Biogr. des Music. VIII. S. 161. 162. Schilling, Lex. VI. S. 528. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. 1855. I. S. 25. 168 ff. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik in Dresden. 1861. I. S. 288 ff. Spitta, a. a. O. I. S. 198. 679. II. S. 27. Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 964 — „Strungk" erscheint. Letzterer scheint also die Schreibung des Namens geändert zu haben. Nur Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 182. 183 schreibt beide, Vater und Sohn, „Strunck", Dr. Friedr. Zelle in der „Wissensch. Beilage zum Programm des Humboldt-Gymnasiums zu Berlin". Nr. 57. Ostern 1891. S. 12—16 dagegen beide „Strungk".

[2]) Vgl. Selmar Müller, Gesch. der alten Orgel in der Hauptkirche Beat. Mar. Virg. in Wolfenbüttel. 1877. S. 8. Max Seiffert, a. a. O.

[3]) Vgl. Spittas Art. „Schütz" in der Allg. deutschen Biogr.

[4]) Ritter, a. a. O. I. S. 183 hat zwar als Todesjahr „1654", aber das ist wohl nur Druckfehler, wie er denn auch II. S. 207 dagegen setzt: „geb. 1601, † 1694" und damit ebenfalls der gewöhnlichen Angabe, die Walther zuerst machte, folgt. Durch Walther ist außerdem bezeugt, daß Strunck's Frau, Katharina Maria Stubenrau, am 28. Aug. 1685 gestorben sei, und es wird kaum anzunehmen sein, der Altersunterschied der beiden Gatten sei so groß gewesen, daß die Frau ihren Mann 31 Jahre überlebt habe. So wird also 1694 richtig sein.

Digitized by Google

traktieret, daß er dadurch nicht allein viele Scholaren aus frembden Ländern an sich gezogen, sondern daß auch Ihro Durchlaucht Hertzog Rudolph August, da sie noch Erbprintz gewesen, öffters von Wolffenbüttel nach Braunschweig hinüber gereiset, um das Vesperspielen des Sonnabends anzuhören" (Walther). Aber von den „viel Orgelstücken, die Strunck komponieret", sind nur wenige auf uns gekommen. Ritter kannte nur drei Choralvorspiele von ihm, von denen er eines: „Laß mich dein sein und bleiben" (Mel. „Herzlich thut mich verlangen") hat abdrucken lassen. Es sind am Anfang desselben einige aus der ersten Melodiezeile gebildete Motive verwendet, dann aber verläuft es in eine freie Begleitung des im Diskant liegenden Cantus firmus. So mag von diesem älteren Strunck im allgemeinen wohl gesagt werden: „er wandelte in Scheidts Wegen weiter, ohne jedoch in der fortlaufenden Behandlung des Chorals schon zu einem festen Kunstprincip durchzudringen."[1])

Strungk, Nikolaus Adam, der Sohn des vorigen und als Komponist, Violin- und Orgelmeister einer der bedeutendsten deutschen Musiker der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war 1640 zu Celle geboren. Im Klavier- und Orgelspiel ein Schüler seines Vaters, den er schon als zwölfjähriger Knabe auf der Orgel der Magnuskirche zu Braunschweig vertreten konnte, besuchte er von 1657 an die Universität Helmstädt und ging dann 1659 nach Lübeck, um sich bei dem als Geiger „fast unvergleichlichen" Nathanael Schnittelbach[2]) zu einem der ersten Violinspieler seiner Zeit auszubilden. 1660 wurde er, 20 Jahre alt, erster Violinist der Kapelle zu Braunschweig[3]) und 1661 kam er in gleicher Eigenschaft in den Dienst des Herzogs Christian Julius zu Celle, in dem er — eine Reise nach Wien abgerechnet, die ihm hohe Ehre und eine goldene Gnadenkette vom Kaiser eintrug — bis zum Tode seines Herrn 1665 blieb.[4]) Nun kam er in die Kapelle des Herzogs Johann Friedrich zu Hannover, und 1677 erscheint er als „hochfürstl. Braunschweig-Lüneburgischer wolverordneter Cammer-Musicus und Canonikus des Stiftes Beat. Mar. Virg. zu Eimbeck." 1678 finden wir ihn als Ratsmusikus zu Hamburg und schon im folgenden Jahr als Direktor der dortigen Ratsmusik, in welchem Amte Friedrich Nikolaus Bruhns 1682 sein Nachfolger wurde.[5]) Strungk trat

[1]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 97. 98. Ritter, a. a. O. I. S. 183 und II. Nr. 124. S. 207 die obengenannte Choralbearbeitung.

[2]) Dieser war 16. Juni 1633 zu Danzig geboren und lebte als Ratsmusikus zu Lübeck, wo er am 16. Nov. 1667 starb. Vgl. Stiehl, Lüb. Tonkünstler-Lex. 1887. S. 16. Derselbe, Musikgesch. der Stadt Lübeck. 1891. S. 22.

[3]) Jedoch wie es scheint nur vorübergehend und vielleicht aushülfsweise; denn in dem Mitgliederverzeichnis der Braunschw. Kapelle aus dieser Zeit bei Chrysander, Jahrb. für Musikwissenschaft. 1863. I. S. 181—183 erscheint er nicht.

[4]) Der Herzog Christian Ludwig starb am 15. März 1665. Vgl. Allg. deutsche Biogr. IV. 1876. S. 163.

[5]) Vgl. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 22. — In Hamburg wurden 1678—1683 acht Opern von Strungk aufgeführt, welche bei Mattheson,

Digitized by Google

nun in die Dienste des großen Kurfürsten, Friedrich Wilhelm von Brandenburg; aber sein Landesherr, der Herzog Ernst August[1]) von Hannover rief ihn bald zurück. Mit diesem seinem Herrn machte er dann eine Reise nach Rom,[2]) und auf der Rückreise erhielt er in Wien eine zweite Gnadenkette vom Kaiser. Von Wien kam er im Herbst 1687 nach Dresden und wurde unterm 26. Januar 1688 mit 500 Thlrn. Gehalt als Vicekapellmeister der Kurfürstl. Kapelle, neben dem Kapellmeister Bernhard, angestellt. Doch scheint hier anfangs nicht alles glatt gegangen zu sein: die Italiener in der Kapelle wollten von Strungks Direktion nichts wissen, namentlich auch seine Kompositionen nicht singen, und auch mit dem Kapellmeister Bernhard kam er, der ein ziemliches künstlerisches Selbstbewußtsein hatte,[3]) in Konflikt. Gleichwohl rückte er, als Bernhard am 14. November 1692 gestorben war, unterm 20. Februar 1693 in dessen Stelle als erster Kapellmeister vor. Schon zuvor aber hatte Strungk unterm 13. Juni 1692 vom Kurfürsten Georg IV. die Erlaubnis erhalten, in Leipzig ein Opernunternehmen zu gründen und während der Meßzeit deutsche Singspiele aufzuführen. Er schrieb selbst noch 16 Singspiele für Leipzig, machte aber dabei keine guten Geschäfte, wie aus einer Eingabe an den Kurfürsten 1697 hervorgeht, in der er von sich „armen Diener, alß der alle das seinige in dem operen Hauße zu Leipzig zugesetzet" spricht.[4]) Doch nahm ihn die Sache mehr in Anspruch, als für seine Kapellmeisterthätigkeit in Dresden gut war. Als daher der neue Kurfürst Friedrich August I. (1694—1733, von 1697 an zugleich König von Polen) unterm 30. April 1697 sämtliche Hofdiener und Kapellisten entließ,

Musik. Patriot 1728. S. 177 ff. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 583, und Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. 1855. I. S. 168—171 verzeichnet sind. — Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 964 berichtet irrtümlich, Strungk sei Musikdirektor an einer Hamburger Kirche gewesen.

[1]) Dieser war von 1660 an Bischof von Osnabrück gewesen, hatte aber seit 1680 in Hannover residiert, wo er 1692 Kurfürst wurde und am 23. Jan. 1698 starb. Vgl. Allg. deutsche Biogr. VI. S. 263.

[2]) Über Strungks Begegnung mit Corelli in Rom erzählt Walther: „hatte daselbst mit dem Corelli folgende avanture, daß, als dieser ihn befraget: ob er ein Musicus sey? und er geantwortet: ja, er spiele das Clavier, und wolle er ihm zur Violin (wenns beliebig) accompagnieren; als dieses geschehen, und er weiter befraget worden: ob er gar nichts auf der Violin spiele? weil er ein so grosser Meister auf dem Clavier sei; und er solches folgender gestalt beantwortet: ja, so etwas, auch hierauf etwas schlecht sich hören lassen, und Corelli gesprochen: er habe einen ziemlichen Strich, und sey es Schade, daß er sich nicht ferner exerziere; er sodann mit verstimmter (d. i. umgestimmter) Violin dergestalt gespielet, daß Corelli in diese Worte ausgebrochen: „Herr, ich werde hier der Ertz-Engel (Arcangelo) genennet, ihr aber möget wohl der Ertz-Teuffel darauf heissen!"

[3]) Dies beweist ein Vorfall, den Fürstenau, Zur Gesch. der Musik in Dresden I. S. 303 berichtet: „In Torgau verlangte Strungk 1690 mit an der Hofmarschallstafel zu speisen. Der Oberhofmarschall erklärte sich entschieden dagegen und verwies ihn an der übrigen Kapellisten Tisch, „so ebenfalls rechtschaffene gute Leute" seien."

[4]) Vgl. über dies Unternehmen Strungks (Blümner) Gesch. des Theaters in Leipzig 1818. Neues Archiv für Sächs. Gesch. V. S. 116 ff. Fürstenau, a. a. O. I. S. 315. 319. Monatsh. für Musikgesch. 1889. Nr. 5. S. 89. 90.

Digitized by Google

wurde auch Strungk „dimittieret“ und bei der am 23. Juni desselben Jahres erfolgten Reorganisation der Kapelle nicht wieder angestellt.[1]) Er führte sein Unternehmen in Leipzig fort und starb dann am 23. September 1700.[2]) — Über Strungks Thätigkeit als Komponist auf dem Gebiete des Orgelchorals, sowie darüber, in welcher Richtung und wie weit er die Entwicklung dieser wichtigen Kunstform in einer ihm eigentümlichen Weise etwa gefördert hat, bleibt noch alles zu untersuchen. Aus einer „ausgeführten und gelungenen“ Bearbeitung des Chorals „Ich dank dir schon durch deinen Sohn“ von ihm, scheint hervorzugehen, daß er den Spuren Buxtehudes folgte.[3]) Weiter wissen wir nur noch, daß am Osterfest, den 21. April 1688 „vor der Nachmittagspredigt“ ein Ostermusik von Strungk „mit vielem Beyfall“ zu Dresden aufgeführt wurde.[4])

Strutius, Thomas. Wenn es richtig ist, daß von einem „Thomas Sthrucius aus Rathenow in der Mark, Organist zu Stargard in Preußen“ schon 1603 ein Hochzeitsgesang zu Danzig gedruckt wurde,[5]) so könnte dieser wohl kaum mit unsrem Thomas Strutius identisch sein, der um 1656 als Organist an der Dreifaltigkeitskirche, 1668—1678 aber als solcher an der Hauptkirche St. Marien zu Danzig erscheint.[6]) Als Organist an der erstgenannten Kirche hat Strutius zu den schönen geistlichen Liedern des Predigers Dr. Johann Maukisch an derselben Kirche neue Singweisen erfunden und sie zugleich in vier- und fünfstimmigen Tonsätzen bearbeitet. Beide, die Melodien und Tonsätze, wurden dann mit den Liedern zusammen gedruckt in Maukischs „Lobsingende Herzens-Andacht über die Evangelia“ ꝛc. Danzig, bei Georg Rhetens Witwe 1656. Doch fand der musikalische Teil des

[1]) Sein Nachfolger wurde Joh. Christoph Schmidt (vgl. den Art.), er aber erhielt als „Inspektor der Landmusik“, als welcher er die Aufsicht über das Verhältnis der zünftigen Stadtpfeifer und Musikanten zu den nichtzünftigen Dorffiedlern zu führen hatte, 300 Thlr. Pension.

[2]) Dies ist das allgemein angenommene Datum seines Todes; nur Walther, a. a. O. S. 585 bringt nachträglich; „ist an. 1700 den 20. Septembris gestorben,“ und dies Datum hat Dr. Friedr. Zelle, a. a. O. S. 14 recipiert. Urkundlich scheint nur festzustehen, daß Strungk am 27. Juli 1701 nicht mehr am Leben war. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. a. a. O. S. 90.

[3]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 198. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 183.

[4]) Vgl. Fürstenau, a. a. O. I. S. 301. Hier werden auch noch folgende seiner Kirchenstücke, als in der Königl. Bibl. zu Berlin aufbewahrt, genannt: „Laudate pueri“, à Tenore solo mit 2 Viol. und Baß; „Christus resurgens“, à 3 voci mit 2 Viol. und Baß; „Nun treten wir ins neue Jahr“, für 4 Stimmen mit 2 Viol. und Baß; „Höre, mein Volk, laß mich reden“, für 3 Stimmen mit 2 Viol., Viola, Fagott und Baß; „Siehe, meine Freundin“, für 5 Stimmen mit 2 Viol., 2 Viola, Fagott u. Baß. Dazu kommen noch „einige Choralvorspiele“ in einem handschr. Sammelband, der in der Bibliothek zu Königsberg aufbewahrt wird. Vgl. Zelle, a. a. O. und Müller, Die Musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 71. Nr. 499. Weitere Werke Strungks, namentlich auch seine Opern hat Zelle, a. a. O. S. 14—16 verzeichnet.

[5]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesf. II. S. 152 Anm.; Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 479.

[6]) Vgl. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1850. S. 61 u. S. 200.

Digitized by Google

Buches keine weitere Beachtung und es ist keine von Strutius' Melodien in den Kirchengesang gekommen,[1]) obwohl denselben schöne Frische der Erfindung eigen ist und sie sich von den gelegentlichen Sonderbarkeiten anderer gleichzeitigen Melodiensänger, wie Sohren, Sebastiani u. a. frei zeigen. Auch in seinen Tonsätzen erweist sich Strutius als ein durchaus würdiger Angehöriger der späteren preußischen Tonschule. Seine begleitenden Stimmen „schöpfen ihre Wendungen theils aus der Hauptstimme, doch meist ihr nur anklingend, theils bilden sie freie Gegensätze gegen dieselbe, unter sich einander nachahmend, und so ein selbständiges Gewebe flechtend." Um des „schönen Flußes ihrer Stimmen und der Gewandtheit ihres Baues" willen, glaubt v. Winterfeld die Sätze des Strutius wohl neben die Konrad Matthäis (vgl. den Art.) stellen zu dürfen.[2])

Stumm, Heinrich, ein zu seiner Zeit namhafter und „kunstreicher" Orgelbauer zu Rauhen-Sulzbach auf dem Hunsrück, wo er von c. 1760 an baute und namentlich „in den vornehmsten Kirchen am Niederrhein zahlreiche Orgelwerke erstellte, durch die er vielen Ruhm erwarb."[3]) Von c. 1780 setzten seine Söhne unter der Firma „Gebrüder Stumm" das Geschäft, mit dem sie in das Städtchen Kirn[4]) übersiedelten, fort und bauten noch zu Anfang unsres Jahrhunderts.[5])

---

[1]) Zwei derselben samt ihren Tonsätzen findet man neu gedruckt bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Notenbeisp. Nr. 72. S. 54. 55: „Der große Drach, die alte Schlang", und Nr. 73. S. 55. 56: „Ach, was vor Pein, mein Jesulein"; die Melodie des letztern auch noch bei Layriz, Kern. II. Nr. 137. S. 4. Außerdem hat Zahn, Melodien II. Nr. 2059. S. 4; Nr. 2076. S. 8; Nr. 2167. S. 31; Nr. 2472. S. 113; III. Nr. 4633. S. 140; Nr. 4634. S. 140; Nr. 4820. S. 203; Nr. 5448. S. 422 u. s. w. eine Anzahl dieser Weisen mitgeteilt.

[2]) Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 260 und S. 367 führt von Strutius noch „34 Melodien mit beziffertem Baß zu Maukischs „Geistliche Sing- und Betstunde." Danzig 1657" an. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 151—153 und Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 138. 139 erwähnen dies Werk Maukischs nicht. Auch Zahn, Melodien, hat, soweit ich sehen konnte, von diesen Melodien bis jetzt keine gebracht.

[3]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 301, der sich auf Hüsgen, Nachrichten von Frankfurter Künstlern. Frankf. 1780. S. 281 beruft.

[4]) Gerber, a. a. O. schrieb irrtümlich, wahrscheinlich nur durch einen Druckfehler, „Kien", und ihm folgten Schilling, Lex. VI. S. 529; Fétis, Biogr. des Music. VIII. S. 163; Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 21 u. a. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaal zu Aachen 1876. S. 73 hat erst wieder richtig „Stumm in Kirn". Es ist das Städtchen Kirn im Reg.-Bez. Koblenz, Kreis Kreuznach, an der Nahe, der Eisenbahn Bingerbrück-Saarbrücken und an der Grenze der Oldenburgischen Enklave Birkenfeld gemeint.

[5]) Böckeler, a. a. O. S. 70 führt eine Orgel: „1700. Brühl, Klosterkirche, Gebrüder Stumm, 40 Reg. 3 Man." an. Wenn diese Angabe richtig ist und nicht etwa in der Jahreszahl ein Druckfehler steckt, so mußte entweder der ältere Stumm mit einem Bruder schon von 1700 an gebaut haben und die Werke von 1768 an seinen Söhnen zugehören; oder aber es müßten drei Generationen der Familie als Orgelbauer thätig gewesen sein: „Gebrüder Stumm" von c. 1700 an, Heinrich Stumm von c. 1760 an, und seine Söhne als „Gebrüder Stumm in Kirn" von c. 1780 an.

Digitized by Google

Von den Werken der „Herren Stummen" wurde besonders gerühmt, daß sie als eine Konzession an den Zeitgeschmack gewöhnlich auch eine Vox Angelica enthielten und „mit einem Echo" — d. h. wohl mit einem Echo-Kornett nach französischer Art — versehen waren. Folgende dieser Werke sind noch bekannt:

1. Die Orgel der Klosterkirche zu Brühl. 1700 (?). 40 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. — 2. Die Orgel der Reform. Kirche zu Bockenheim. 1768. 36 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 3. Die Orgel der Augustinerkirche zu Mainz. 1780. 33 kl. Stn. 2 Man., Ped. — 4. Die Orgel der Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. 1779. 41 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 5. Die Orgel der Seminarkirche zu Mainz. 34 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 6. Die Orgel der Stadtkirche zu Durlach.[1]) — 7. Die Orgel der Stiftskirche zu Bonn. 1780. 29 kl. Stn. 2 Man., Ped. (von „Stumm in Kirn").

Stumme Register oder Züge in der Orgel vgl. in den Art. „Blind" Bd. I. S. 168 und „Nebenregister, Nebenzüge" Bd. II. S. 348.

Suabile, eine Orgelstimme, die bei älteren Orgelschriftstellern angeführt wird. Die Stimme wird beschrieben als „ein seltenes Flötenregister mit 8′ Ton, von angenehmer Intonation; man hat sie auch zweifach mit einer Oktave und nennt sie auch englische Flöte."[2]) Als Suavial 8′, aber erst vom mittleren c anfangend und mit „sanftem Geigenprincipalton" findet sich die Stimme noch gegenwärtig z. B. in der Orgel der französischen Kirche zu Bern.[3])

Sub-, ein Beiwort bei dem Namen einiger Orgelstimmen, „so die Tiefe anzeiget", wie Adlung meint. Es ist jetzt nur noch in dem Registernamen „Subbaß" (vgl. den Art.) gebräuchlich und hier nicht mehr bloßes Beiwort, sondern

[1]) Vgl. Gerber, a. a. O. — Ohne nähere Angaben auch citiert in „Beschreibung des Orgelbaus" von D. L. E. (angeblich „Deimling, Organist zu Pforzheim"), 1792. S. 70 als von den „Herren Stummen" erbaut.

[2]) Vgl. Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 202. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 89 (auch noch in der Ausg. von Kothe 1887. S. 164 wiederholt). Daß die Stimme „englische Flöte" genannt wird, heißt aber nicht, wie Schilling, Lex. VI. S. 533 unter Berufung auf Wolfram will, daß sie „in den Orgeln Englands" vorkomme. Nach Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 140 haben die Engländer eine „Suabe-Flöte" — dort durch Druckfehler „Saube-Flöte" geschrieben —, aber das ist „a tenor c Manual stop of 4 feet, formed of wood pipes, with inverted mouths. Its tone is liquid and clear, and not so loud as the Waldflöte. The Suabeflöte was invented by Mr. Hill." Dieser baute aber erst seit 1825, also konnte Wolfram seine Flöte noch nicht gekannt haben, außer sie wäre etwa identisch mit der „German Flute, to middle C", die in den Werken seines Geschäftsvorgängers John Schnetzler (Johann Schnitzler, eines Deutschen) vorkommt. Vgl. Grove, Dict. of Music II. S. 598. Bei Hopkins and Rimbault, a. a. O. II. S. 514 wird der Name „Suabeflöte" mit „Tibia suavis" erklärt, und wirklich kommt sie bei Hill, auch bei Gray and Davison öfters unter dem deutschen Namen „Lieblich Flöte" vor.

[3]) Vgl. Locher, Erklärung der Orgelregister. 1887. S. 57.

Digitized by Google

Begriffswort. Die älteren Orgelbauer verwendeten es öfter; so stand, um nur zwei Beispiele anzuführen, in der Orgel „im Schloß zu Dresden, die Hans Leo Haßler 1612 kurz vor seinem Tod noch disponiert hatte und die als eine der schönsten jener Zeit galt, eine Subbaßposaune 16′, und in der großen Orgel zu Bückeburg ein Subprincipalbaß 32′.[1])

Subbaß, die allbekannte, in keiner Orgel fehlende gedeckte Pedalstimme mit 16′ Ton trug diesen ihren Namen in der älteren Zeit noch nicht so ausschließlich, wie jetzt. Michael Prätorius 1618 spricht von ihr als „Groß Gedact auff 16 Fußton", das „mehreren theils ins Pedal gesetzt" und dann „groß Gedacter Untersatz geheißen" werde. Auch sein Zeitgenosse, der namhafte Orgelbauer Gottfried Fritzsche zu Dresden kann in der 1612 noch von Hans Leo Haßler disponierten Schloßorgel zu Dresden den Namen Subbaß noch nicht schlechtweg setzen, sondern braucht dazu das Beiwort „Gedacter Subbaß 16′," weil er daneben auch einen „Großen Subbaß offen von Holz 16′" und sogar eine „Subbaß-Posaune 16′" hat. Bei Adlung heißt es dann schon: „denn ordentlich nennet man das Gedackte 16′ einen Subbaß", aber immer noch mit der einschränkenden Bemerkung, daß die Bezeichnung „Subbaß" auch noch „mehr Bedeutungen" habe. Erst bei Sponsel 1771 erscheint dann der Name ausschließlich für unsere Stimme,[2]) die übrigens, wie gerade auch aus verschiedenen Dispositionen bei Sponsel hervorgeht, ehmals auch noch nicht für so unentbehrlich gehalten wurde, wie jetzt. — Es ist der Subbaß die grundlegliche Stimme des Pedals und hat in dieser Abteilung der Orgel den für dieselbe normalen Sechzehnfußton festzustellen. Dazu bedarf die Stimme, die ihrer Größe und des von ihr verlangten Tones wegen nur von Holz gebaut wird und auch in kleinen Werken mit beschränkterer Höhe des Orgelchores anwendbar ist, eines kräftigen, dicken und vollen Grundtones, der möglichst ohne Aliquoten sein und namentlich nicht quintieren soll. Sie erhält denselben durch weite Mensur, sehr reichlich bemessenen Luftzufluß und dem entsprechenden Aufschnitt. Man trifft zwar den Subbaß in kleineren Orgeln öfters auch mit engerer Mensur an; aber die weitere ist besser und schon der alte Werckmeister hat es ausgesprochen: „je weiter ein Subbaß an der Mensur, je pompichter und völliger er klinget."[3]) Für

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 186. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 125. 146.

[2]) Vgl. darüber Prätorius, Synt. mus. II. S. 139. 190. 201. 202; auf der „Universal Tabel" zu S. 126 stehen außerdem noch die Namen „Groß Gedacter Baß" und „Gedacter Untersatz" für unsre Stimme. Adlung, Mus. mech. organ. I. S. 99. Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 118 ff.

[3]) Vgl. Werckmeister, Orgelprobe. Ausg. 1716. S. 32. Auch Adlung, a. a. O. I. S. 98 meint vom Subbaß 16′: „wird auch etwas weiter gemacht, daß er pompichter und völliger klingt, weil es ein großer Fehler ist, wenn der Subbaß so schnaubt." — Ladegast giebt nach Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg I. 1875. S. 68 dem Subbaß Mensur 8 gegen Mensur 7 des Normalprincipals.

Digitized by Google

die Subbaßpfeife des Tones C 16′ werden die folgenden Maßverhältniſſe angegeben: Quadratſeite 202 mm, Höhe des Aufſchnitts 67,3 mm, Kernſpalte 1,64 mm, Luftmenge in der Sekunde 8,187 Liter, während die C-Pfeife eines Principal 16′ nur wenig über 7 Liter bedarf. — Daß die Wirkung des Subbaß ſehr von den akuſtiſchen Verhältniſſen des Raumes, in dem er erklingt, abhängt und daher den gehegten Erwartungen nicht immer entſpricht, iſt eine alte Erfahrung.[1]) Es kann vorkommen, daß „ein und derſelbe Ton des Subbaß an einer Stelle der Kirche mächtig wirkt und zwei Schritte davon kaum hörbar iſt. Solche Verſtärkungen und Abſchwächungen des Tones, namentlich eines ſolchen von großer Wellenlänge und großer Intenſität an einzelnen Punkten einer Kirche, können ſowohl durch Reſonanz als auch durch Interferenz der direkten und reflektierten Wellen entſtehen." — Ein enger menſurierter Subbaß, der annähernd dem Bordun gleichkommt und daher „Bordunbaß" genannt wird, läßt auch eine Verwendung als Manual- und ſtändige Pedalſtimme zugleich zu, die für ganz kleine Orgeln ohne eigene Pedallade von beſonderem Wert iſt und deswegen von Töpfer und Heinrich empfohlen wurde.[2]) Bei dieſer Einrichtung werden die Subbaßpfeifen zu hinterſt auf die einzige vorhandene Windlade geſetzt und für ſie der hinterſte Teil der Kanzellen durch einen der Länge der Windlade nach durch ſie alle hindurch gehenden Schied abgeſondert. Unter die Subbaßpfeifen werden Koppelventile gelegt und deren Traktur feſt mit dem Pedal verbunden. Dieſe Koppelventile ſind ſo lang, daß ſie über den Schied herüber ſoweit in die eigentliche Manualladenabteilung hereinreichen, als die Manualventile lang ſind. Wird nun auf dem Manual allein geſpielt, ſo erklingen nur die Manualſtimmen ohne den Subbaß; werden aber durch das Mitſpielen des Pedals auch die Koppelventile geöffnet, ſo erklingt der Subbaß im Pedal und zugleich im Manual. Damit iſt eine ſtändige Pedalſtimme gewonnen und doch die Pedallade mit ihren Lagern, ihrer Traktur und Regiſtratur erſpart.

Subtiles Regal, „Suptilregal", eine alte Regalſtimme der Orgel, die aber nur einmal bei Samber, Manuductio ad Organum. 1704. S. 153 vor-

[1]) Vgl. Locher, Erklärung der Orgelregiſter. 1887. S. 58. Schon Werckmeiſter, a. a. O. S. 33 ſagt hierüber: „es trägt ſich offt zu, daß eine Pfeiffe, wenn man vor den Clavier ſitzet, ganz gelinde und ſtumpf in der Intonation ſcheinet; wenn man aber an einen andern Ort gehet, klinget ſie ſo ſtarck als die andern, ja wohl ſtärcker, darum muß ein Examinator erſt wohl zuhören, ehe er ſein Iudicium fället."

[2]) Vgl. Töpfer, Die Orgel 1862. S. 141—143. Heinrich, Orgelbau-Reviſor 1877. S. 38. 39. Spuren einer ſolchen Verwendung des Subbaß finden ſich übrigens ſchon bei Prätorius, a. a. O. II. S. 192. 193. Er verlangt für ein kleines Werk von 10 oder 11 Stimmen einen „Pedal-Unterſatz 16′ von Holz, könnte er aber durchs ganze Manual durchgehen und hernacher zum Pedal abgeſondert werden, wäre es deſto beſſer", und führt aus der 1620 von Fritzſche erbauten Orgel zu Schöningen einen „Gedackten Subbaß uff 16′, durchs ganze Clavier, aber doch mit zwei Regiſtern, alſo, daß ein jedes abſonderlich, eins zum Manual, das andere zum Pedal zu gebrauchen" an.

Digitized by Google

kommt, also in der großen Orgel zu Salzburg gestanden haben wird und wohl im Gegensatz zu Scharfregal oder Starkregal so hieß.

Succo, Franz Adolf, war am 26. November 1802 zu Stargard in Pommern geboren. Nachdem er daselbst das Gymnasium absolviert hatte, bezog er 1819 als einer der ersten Schüler das neugegründete Königliche Institut für Kirchenmusik in Berlin und erlangte hier unter Zelters, Bernh. Kleins und A. W. Bachs Leitung seine musikalische Ausbildung. 1826 wurde er als Johann Schneiders Nachfolger zum Organisten an die Hauptkirche (St. Petri und Pauli) in Görlitz berufen; 1840—1846 wirkte er als Organist an der Neuen Kirche in Berlin, und von 1846 an endlich als Organist und Musikdirektor zu Landsberg a. d. Warthe, wo er 1864 mit dem Titel eines königlichen Musikdirektors geehrt wurde und am 20. Januar 1879 starb. Von Succos zahlreichen Kompositionen sind nur wenige Klavierwerke und Lieder gedruckt, einzelne Orgelstücke auch in die Sammlungen Körners aufgenommen worden. — Sein Sohn:

Succo, Reinhold, ist am 29. Mai 1837 zu Görlitz geboren. Er erhielt seine musikalische Bildung in Berlin, hauptsächlich unter Eduard Grells Leitung, dessen Richtung auf reine Vokalpolyphonie er sich auch als Komponist anschloß.[1]) Von 1865 an wirkte er als Kantor und Organist an der Thomaskirche zu Berlin, sowie als Gesanglehrer am Luisenstädtischen Gymnasium daselbst. Für seine Kirche bildete er aus Gemeindegliedern einen tüchtigen Kirchenchor heran, und als 1869 für die neue Thomaskirche ein neues großes Orgelwerk erstellt wurde, beteiligte er sich auch hiebei in eifrigster und durchaus sachverständiger Weise. 1890 hat er diese kirchliche Stellung aufgegeben und ist jetzt als königl. Professor Lehrer der Harmonie und Musiktheorie an der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin. — Von Succos im Druck bekannt gewordenen Werken sind hier anzuführen:

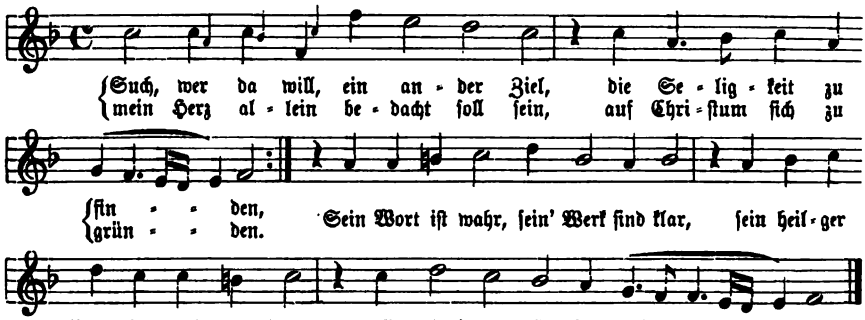
1. Crucifixus. Für 2 S. A. T. u. B. à cappella. Op. 2. Berlin, Trautwein. — 2. Toccata und Fuge für Orgel. Op. 6. Das. — 3. 3 Motetten für gem. Chor. Op. 7. Das. — 4. Graduale und Jerusalem. Motette für 10stgn. Chor. à cappella. Op. 8. Berlin, W. Müller. — 5. 2 Motetten für 8stgn. Chor à cappella. Op. 9. Das. — 6. Präludium und Fuge D-dur für Orgel. Op. 28. Berlin, Sulzer. — 7. 3 Motetten im „Jahrbuch für evang.-kirchlichen Chorgesang" von Friedr. Pieth. Neuruppin 1888. Petrenz. — 8. Das Jahr geht still zu Ende. Kirchenkantate für Sylvester und Neujahr. Für Solo-, Chor- und Gemeindegesang mit Orgel. Kl.-A. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Auch als Schriftsteller über kirchenmusikalische Gegenstände hat sich Succo bethätigt; so z. B. in den Aufsätzen: 1. Die neue

[1]) Doch schrieb er auch einzelne größere Gesangswerke mit Begleitung, die aber noch Mstr. sind. So z. B. ein Te Deum für Chor, Solostn. und Orchester, das am 5. März 1870 in Berlin aufgeführt worden ist, und die Choralkantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme", für Chor, Solostn. und Orchester, am 31. August 1871 in der Thomaskirche zu Berlin aufgeführt.

Digitized by Google

Orgel der Thomaskirche zu Berlin. Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 8. 9. S. 59. 60. 69. 70; 2. Über Händels Orgel-Konzerte. Ebendaf. 1869. Nr. 10. 11. 12. S. 73. 74. 81—83. 89—91; 3. Die Tonarten der Choräle, in Rücksicht auf die Bestimmung des Chorals zum Gemeindegesang. Ebendaf. 1869. Nr. 29—33. S. 228—230. 235. 236. 244. 245. 252—254. 261. 262. — Für Zimmers Handbibliothek der Praktischen Theologie. Gotha, Fr. Andr. Perthes 1891—1893 schrieb Succo für die Abteilung: Die kirchliche Kunst (Bd. V u. VI des Werks) den Bd. VIb: Der Gemeindegesang und die geistliche Hausmusik.

Such, wer da will, ein ander Ziel, Choral. Dies sein treffliches Lied verfaßte der Prediger Georg Weissel zu Königsberg zur Einweihung der dortigen Alt-Roßgärtischen Kirche am 3. Adventssonntag 1623.[1]) Seine eigene Melodie von Johann Stobäus aber erhielt das Lied dadurch, daß ihm der Komponist in seiner Ausgabe der „Preussischen Festlieder". I. 1642. Nr. VI die Weise zueignete, die er zugleich mit einem fünfstimmigen Tonsatz schon 1613 als einen Hochzeitsgesang für den Kneiphöfischen Ratsherrn Klein zum Texte „Wies Gott bestellt, mir wohl gefällt" geschaffen hatte.[2]) Diese Melodie in ihrer originalen Fassung lautet:



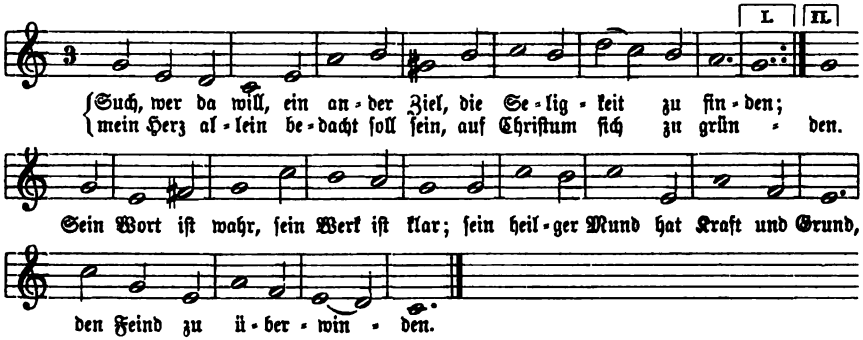
Sie wurde zunächst im Königsbergischen G.-B. von Reußner 1675. 1690 und 1702 in den Gemeindegesang herübergenommen und fortgepflanzt. Dann erschien sie bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 284 mit dem durch die kleinen Noten angedeuteten veränderten Anfang, durch den der Oktavensprung beseitigt werden wollte. In einer dieser beiden Formen findet sich die Weise auch noch in folgenden Gesang- und Choralbüchern der Gegenwart: Ritter, Ch.-B. für Halberstadt-Magdeb. 1856. Nr. 296. S. 106; Elberf. Luth. G.-B. 1857. Nr. 379. S. 345; Brähmig, Haus-Ch.-B. 1859. Nr. 216. S. 158; Anding, Ch.-B. 1868; Gerber,

[1]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 180. Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds I. 1855. S. 565. 566.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 119. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I. S. 734. Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsb. 1870. S. 350. Nr. 49.

Digitized by Google

Hand-Ch.-B. Altenburg 1871. Nr. 187. S. 152. 153, und Zahn, Pſalter und Harfe 1886. Nr. 282. S. 188.[1]) Außerdem findet man die Melodie mit dem ſchönen Tonſatz von Stobäus neu gedruckt bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beiſp. Nr. 44. S. 29. 30; bei Teſchner in der Neuausgabe der „Preuſſiſchen Feſtlieder". Leipz. (1858) I. Nr. 6. S. 12, und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 309. S. 450. 451. Eine zweite Melodie für unſer Lied hat Johann Valentin Strebel (vgl. den Art.) 1843 für das neue Württembergiſche Ch.-B. von 1844. 1862. 1876. Nr. 203. S. 197 geſungen. Sie heißt:



und ſteht in Württemberg in kirchlichem Gebrauch.

Sulger,[2]) Andreas, ein frommer und muſikverſtändiger Kaufmann in Baſel, der ſich als Zeitgenoſſe und Freund des bekannten Chriſtian Friedrich Spittler an den von dieſem gegründeten Werken zur Förderung des Reiches Gottes auf Erden fleißig beteiligte. Sulger war am 19. April 1779 geboren und ſtarb zu Baſel 1830. Er hatte 1809 am damaligen Basler G.-B. mitgearbeitet, und als 1829 die geiſtlichen Lieder Albert Knapps erſtmals gedruckt wurden, gab er verſchiedenen derſelben arienmäßige Melodien ſeiner Kompoſition mit auf den Weg. Von dieſen Melodien führt Koch die folgenden an: „Lieblich iſt die Morgenſtunde" (Schullied) d d d h a c c h; „Nicht menſchlicher Rat", g h h a a g, und „Wes iſt das Feſt? zu wem empor", d f g a f a d f. Namentlich die zweite dieſer Weiſen iſt mit ihrem Liede, oder auch mit dem Lied „Ob Trübſal uns kränkt" in pietiſtiſchen Liederſammlungen Württembergs und der Schweiz allgemein verbreitet und wird in den betreffenden Kreiſen viel geſungen.

[1]) Wenn ſchon die älteren G.-BB., wie die Praxis piet. melica, Sohren 1683, Lüneb. G.-B. 1686 u. a., ſowie ſolche der Gegenwart, wie Layriz, Wiener, Pfälz. G.-B., Württ. G.-B. u. ſ. w., unſer Lied auf Melodien wie „Nun freut euch, lieben Chriſten g'mein", oder „Es iſt das Heil uns kommen her" verweiſen, ſo war und iſt dies eben ein nicht zu billigender Notbehelf, den aber ſelbſt das neue G.-B. für Oſt- und Weſtpreußen 1887. Nr. 333. S. 312 nicht verſchmäht hat.

[2]) Koch, Geſch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VII. S. 226 ſchreibt den Namen an drei verſchiedenen Stellen irrtümlich „Sulzer", während er ihn in der 2. Aufl. III. S. 351 richtig hatte.

Digitized by Google

Sultzberger, Johann Ulrich, der Bearbeiter eines reformierten Liedpsalters, der seiner Zeit viel gebraucht wurde und dem namentlich die Lausanner Psalterausgaben bis in unsre Zeit herein gefolgt sind. Nach Leu (Helvet. Lexikon) stammte Sultzberger aus St. Gallen und war daselbst um 1650 geboren. Von 1670 an diente er als „Direct. Mus. und Zinckeniſt löbl. Statt Bärn" (Bern); 1674—1676 erschienen seine Musikwerke, und von 1736 an tragen die Titel seines Psalmbuchs den Vermerk „Weyland", also wird er in diesem Jahr oder schon 1735 gestorben sein. — Sultzberger hat mehrere Werke anderer Komponisten umgearbeitet und mit seinen Zuthaten erweitert.[1]) Dabei lag ihm hauptsächlich an, solche Werke zu „transponieren und zu clavieren" (wie er selbst sagt), d. h. aus dem rein vokalen in den instrumentalen Stil so umzusetzen, daß sie „jetzunder ohn eine Verenderung leichtlich zu singen und auf Instrumenten (namentlich dem Klavier) zu spielen" sein sollten. In diesem Sinne überarbeitete er auch die bekannten vierstimmigen Tonsätze Goudimels im reformierten Liedpsalter: er beseitigte die figurierten, rein vokalen Gänge an den Zeilenschlüssen und änderte auch sonst noch da und dort Goudimels ursprünglichen Satz, ohne doch ein neues und eigentümliches Werk zu schaffen. Gleichwohl hatte diese Flickarbeit einen unglaublichen Erfolg: während nahezu eines Jahrhunderts erschien Sultzbergers Psalmbuch alljährlich in einer, wenn nicht in zwei neuen Ausgaben. Der Titel desselben ist:

> Transponiertes vierstimmiges Psalmbuch, das ist Dr. Ambr. Lobwassers Psalmen Davids, worin die hochclavierten Psalmen transponieret, und sampt den gewöhnlichen Fästgesängen in ein gleichen Schlüssel gesetzt ꝛc. Bärn, in Hoch Oberkeitlicher Truckerey. 1675. 8°. — Dazu gehört noch: Transformiertes Psalmenbuch mit Melodien auf das Klavier oder Baß-Geige zu exercieren ꝛc. 1676.[2])

Sulze, Bernhard, Organist an der Stadtkirche zu Weimar, war 1829 zu Wiegendorf im Weimarischen geboren. Er erlangte seine musikalische Bildung unter Joh. Georg Töpfers Leitung und wurde 1870 auch der Nachfolger seines Lehrers in dessen Organistenamt. Als Lehrer im Klavier- und Orgelspiel erfreute er sich des besten Rufes in Weimar, wo er am 5. Oktober 1889 im 61. Lebensjahr gestorben ist. Seine Kompositionen bestehen vorwiegend in Klavierwerken von vielfach instruktiver Tendenz; die wenigen Orgelstücke, die von ihm bekannt geworden sind,

---

[1]) So z. B. das „Hohe Lied" und die „Geistliche Seelenluſt" von Philipp v. Zesen 1674. Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 98. Nr. 12 und S. 100. Nr. 34. Ersteres Werk hatte 20 Melodien von Johann Schop, denen Sultzberger eine dritte Stimme beifügte, und für das er noch 15 Gesänge selbst komponierte. Im zweiten gab er 4 Gesängen von Peter Meier (vgl. den Art.) noch drei eigene bei. Vgl. Becker, La Musique en Suisse. 1874. S. 88—91.

[2]) Zwei Psalmensätze von Sultzberger findet man neu gedruckt bei Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1877. II. S. 285. 286.

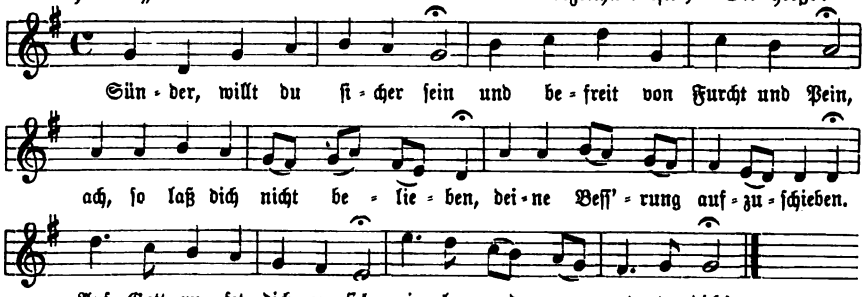
Digitized by Google

zeigen ihn auf den stilmäßiger Orgelmusik wenig günstigen Bahnen der Weimarischen Schule. Wir führen an:

1. Klänge aus dem 13. Psalm von Franz Liszt. Für Orgel. Leipzig, Kahnt. — 2. 2 Präludien für Orgel. In Gottschalgs Repert. Lief. 35. Leipzig, Schuberth & Cie. — 3. Konzert-Variationen für Orgel über ein Thema aus Liszts „Christus". Ebendas. Lief. 36. — 4. 3 kleine Präludien. Im Töpfer-Album. Nr. 3. Leipzig, Rieter-Biedermann. — 5. Festvorspiel zu „Herr Gott, dich loben wir." Mainz, Schott. — 6. Kleine Fantasien über Lieder von Georg Neumark. Op. 85. 6 Hefte. Mainz, Schott.

Sunderreitter, Georg, auch „Sunderreutter", aus Wasserburg am Inn in Oberbayern, lebte im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts als „Prediger der Evangelischen Kirchen zu Augspurg und Mithelffer bey St. Georgen". Er bearbeitete die „Sontäglichen Evangelia" von Nikolaus Hermann 1580, und gab noch andere geistliche Liederbücher, so ein „Psalterium" 1574, die „Episteln auff alle Sontag" 1580, als Pendant zu Hermanns Werk, und „Dauids Himlische Harpffen" 1581, heraus.[1]) In diesen Büchern hat er den Liedern auch Melodien angepaßt und zwar vielfach solche, die aus dem Volksgesang herüber genommen waren. Für mehrere von diesen, wie z. B. für die schöne Weise „In dich hab ich gehoffet, Herr" (vgl. diesen Art. Bd. I. S. 675, zweite Mel.), sind seine Bücher die bis zur Stunde älteste Quelle.

Sünder! wilt du sicher sein, Choral. Joh. Jakob Rambachs Lied „Wider den Aufschub der Buß" aus seinen „Poetischen Fest-Gedancken." 1729. S. 217—219 erhielt bei seiner Aufnahme in das Hannoverische G.-B. 1740. Nr. 491 eine eigene Melodie von dem Organisten Franz Heinr. Chr. Meyer (vgl. den Art.), die seitdem in Hannover kirchliche Geltung hat. Ihre Quelle ist das von Meyer herausgegebene Melodienheft 1741. Nr. 27, sowie ein handschriftliches Ch.-B. von dessen Sohn C. L. Meyer. Nr. 121. S. 141, wo sie ausdrücklich als „Nov. Melod. XXVII. Fr. H. M." bezeichnet ist.[2]) Sie heißt:



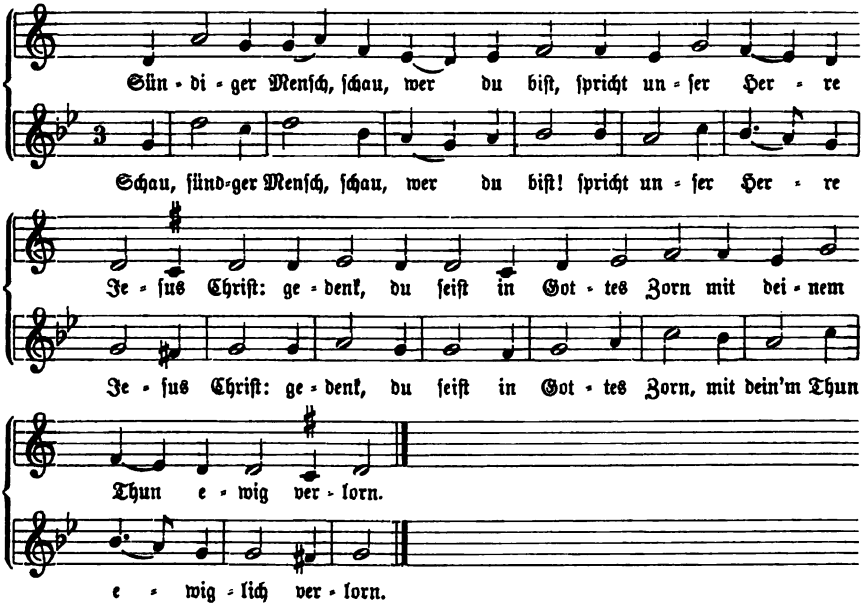
[1]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 396. 397. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. II. S. 168. 171.

[2]) Vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 298 und S. 432. Zahn, Melodien II. Nr. 3408. S. 393.

Digitized by Google

und ſteht in den folgenden hannoveriſchen Melodienbüchern: Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 127. S. 81; Molck, Vierſt. Mel. 1834; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 208. S. 154; Enckhauſen, Ch.-B. 1846. Nr. 136 (Ausg. 1858. Nr. 158); Mel.-Buch von G. Anding. Lüneb. 1864 u. a.

Sündiger Menſch, ſchau, wer du biſt, Choral. Dies Paſſionslied von Michael Weiße erſchien im erſten G.-B. der Böhm. Brüder 1531. Bogen D. VII unter der Überſchrift „Rex Christe, factor omnium“ [1]) mit einer eigenen Melodie, die im Original und in rhythmiſierter Faſſung lautet:



Sie wurde zwar in den älteren deutſchen Kirchengeſang herübergenommen und findet ſich bei Keuchenthal, Kirchengeſänge 1573, im Dresdn. G.-B. 1593 und 1597 und bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1609, hat ſich aber ſonſt nicht weiter verbreitet. Erſt in der Gegenwart hat v. Tucher, Schatz II. Nr. 92. S. 41 die Weiſe wieder hervorgezogen; außerdem findet man ſie jetzt wieder bei Layriz, Kern III. Nr. 568. S. 116, Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 157. S. 70 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 228. S. 333. 334, hier zugleich mit dem Tonſatz des Mich. Prätorius.

Super-, als Beiwort bei Namen von Orgelſtimmen, wurde im älteren Orgelbau vielfach angewendet, während es jetzt ziemlich abgegangen iſt. Man be-

[1]) Da die kirchliche Melodie dieſes Hymnus eine andere iſt (vgl. dieſelbe Bd. III. S. 57. 58) ſo muß Weiße, wenn man nicht annehmen will, der Hymnus habe zwei Melodien gehabt, mit ſeiner Überſchrift nur das Metrum haben beſtimmen wollen. Vgl. Zahn, Melodien I. S. 87.

Digitized by Google

zeichnete mit Super-, wie Adlung erklärt, „allezeit die höchste Oktave einer Stimme in eben dem Claviere", wenn eine solche als besondere Stimme vorhanden war. Doch meint Adlung weiter: „Der Name kann sich an keine Größe binden, sondern er richtet sich nach dem Principale. Wenn z. Ex. das Principal 16′ ist, so ist 8′ die Großoktave, 4′ die ordentliche, 2′ aber die Superoktave. Im Pedal fehlt beim 16′ Principal oftmals die Oktave 2′, so heißt in solchem Falle 4′ schon die Superoktave. Beym Principal 4′ ist 2′ nicht die Superoktave, sondern 1′. Supersuperoktava aber soll eine Oktava anzeigen, welche noch kleiner ist, als die Superoktava."[1]) Fand so dies Beiwort hauptsächlich bei den Oktaven des Principals Verwendung, so setzte man es doch auch und im selben Sinn den höchsten Oktaven anderer Stimmen bei; daher hatte man auch Supergedackt, Supergedacktflöte, Superquinte, Supersedez, letzteres als Oktave der Sedecima (vgl. den Art.). Jetzt bezeichnet man alle diese Stimmen nur noch mit ihrer Tongröße, also Oktave 4′, 2′ u. s. w.

Surrexit Christus hodie — Erstanden ist der heilig Christ, Choral. Der vorreformatorische Gesang „De resurrectione Domini" ist als aus dem 14. Jahrhundert stammend nachgewiesen.[2]) Er wurde in zahlreichen Varianten, lateinisch und deutsch, von protestantischen und katholischen Gesangbüchern bis tief ins 18. Jahrhundert herein fortgepflanzt; erst der Gesangbuchs-Verwüstung der rationalistischen Zeit fiel auch er mit so manchem andern alten Gesang zum Opfer, und ist bis jetzt in den restaurierten Gesangbüchern nur sehr vereinzelt wieder aufgenommen worden. — Für den evangelischen Kirchengesang kommen von diesem Ostergesang, der in unsrer Kirche die liturgische Stellung des ständigen Schlußliedes im Nachmittagsgottesdienst des ersten und im Hauptgottesdienst des zweiten Ostertags, sowie des Hauptliedes im Nachmittagsgottesdienst desselben Tages erhielt,[3]) zwei Texte und drei Melodien hauptsächlich in Betracht. Was zunächst diese beiden Texte[4]) anlangt, so besteht der eine, kürzere aus dem „Surrexit Christus hodie — Erstanden ist der heilig Christ" allein, und erscheint bald in mehr, bald in weniger, am gewöhnlichsten jedoch in 6 zweizeiligen

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 117. 118. 147.

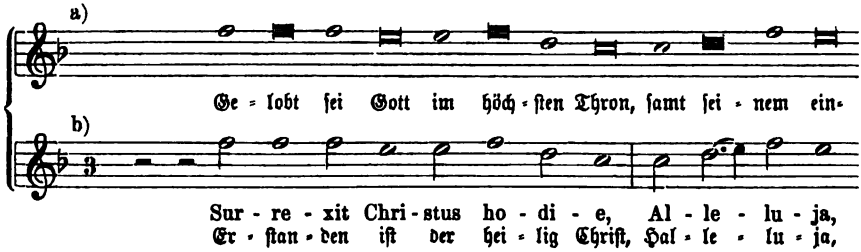
[2]) Vgl. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters I. Nr. 143. S. 195, aus einem Münchener Cod. lat. Nr. 5539. Fol. 142. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 3te Ausg. S. 353. 354 bringt den Text aus einer Bresl. Handschrift I. 8°. 32. Bl. 98 b u. 99 a, und I. 8°. 113. Bl. 73 b u. 74 a, geschrieben um 1478.

[3]) Vgl. Sachsen-Weißenfelsisches Gesang- und Kirchenbuch. 1714. S. 268. 269. 272 und S. 275. 276.

[4]) Vgl. über die verschiedenen lateinischen und deutschen Texte: Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. I. Nr. 276—280. S. 175—177 II. Nr. 952—962. S. 733—738. Hoffmann v. F., a. a. O. Nr. 201—204. S. 353—357. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 516-520 (auch Meister I. 1862. S. 336—344). Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. S. 662—667. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 174—176 und dessen Suppl. I. S. 46.

Digitized by Google

Strophen mit doppeltem Halleluja. Zuerst in niederdeutscher Fassung aus den Magdeburgischen Gesangbüchern von 1585. 1589 ꝛc. und aus Eleri Cantica sacra 1588 bekannt,[1]) bringen ihn die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts auch hochdeutsch und meist so mit dem entsprechenden lateinischen Text zusammengedruckt, daß beide Strophe um Strophe miteinander wechseln. Der zweite, längere Text, ein „Gespräch Mariä und des Engels", oder „auff frag vnd antwort gestellet", ist eine Vereinigung des Surrexit mit dem alten, ebenfalls dem 14. Jahrhundert entstammenden volksmäßigen Osterliede „Es gingen trew frewlach also fru",[2]) und im evangelischen Kirchengesang zuerst in einem Nürnberger Einzeldruck von 1544 nachgewiesen.[3]) — Die erste Melodie unsres Liedes, die als dessen Originalweise angesehen, und „als eine echte deutsche Volksweise" — „nicht dem lateinischen Kirchengesange Surrexit erborgt, sondern als dem deutschen Osterliede von den drei heiligen Frauen ursprünglich zugehörig und mit dem deutschen Text im 14. Jahrhundert entstanden" — in Anspruch genommen wird,[4]) erschien zuerst gedruckt im G.-B. der Böhm. Brüder 1531. Bog. DXI zum Liede „Gelobt sei Gott im höchsten Thron" von Mich. Weisse, aber mit der Überschrift „Surrexit Christus hodie." Wir geben sie nach diesem ersten Druck unter a) und fügen unter b) zugleich eine der Formen (bei Mich. Prätorius 1607) bei, die sie im deutschen Kirchengesang hatte.



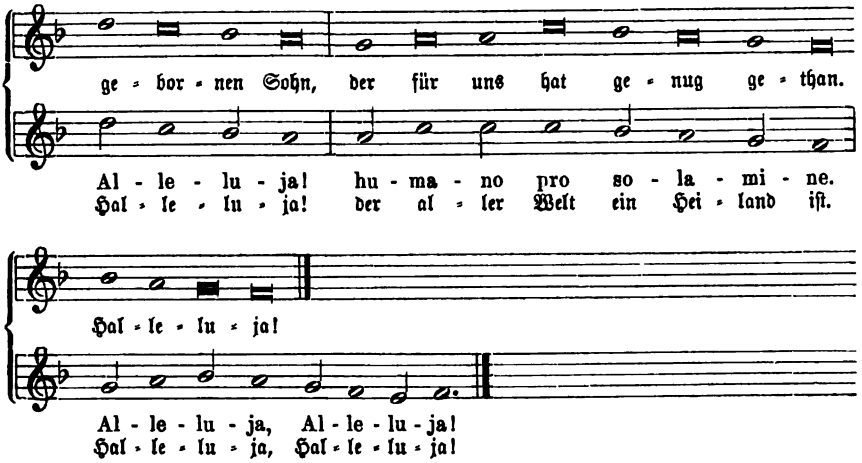
[1]) Vgl. Gefken, Die Hamb. Niedersächs. G.-BB. des 16. Jahrh. 1857. S. 180. Fischer, a. a. O. I. S. 175.

[2]) Vgl. dieses in verschiedener Fassung bei Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 517. S. 360. 361. Hoffmann v. F., a. a. O. Nr. 16. S. 84—86. Böhme, a. a. O. Nr. 557. S. 666. 667.

[3]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 190; derſ., Das deutsche Kirchenlied I. S. 756.

[4]) Vgl. Böhme, a. a. O. S. 663. 664. Böhme sucht hier seine Annahme möglichst zu stützen: die zahlreichen Drucke, die ungezählten Varianten sollen beweisen, daß das Lied „vielgestaltig im Volksmunde, also eben Volkslied war." Aus latein. Überschriften und lat. Paralleltexten dürfe man nicht ohne weiteres folgern, daß der lat. Text der ursprüngliche gewesen sei, gar oft „fand auch das Gegenteil statt." Den letzteren Punkt hat auch schon Hoffmann v. F. in der ersten Ausg. seiner Gesch. des Kirchenlieds 1832. S. 150 hervorgehoben, und in der Ausg. von 1861. S. 354 meint er in Bezug auf unser Lied: dessen deutscher Text möge mit dem lateinischen gleichzeitig sein. Bäumker, a. a. O. I. S. 516 dagegen sagt: „ich halte das lateinische Lied für das ältere."

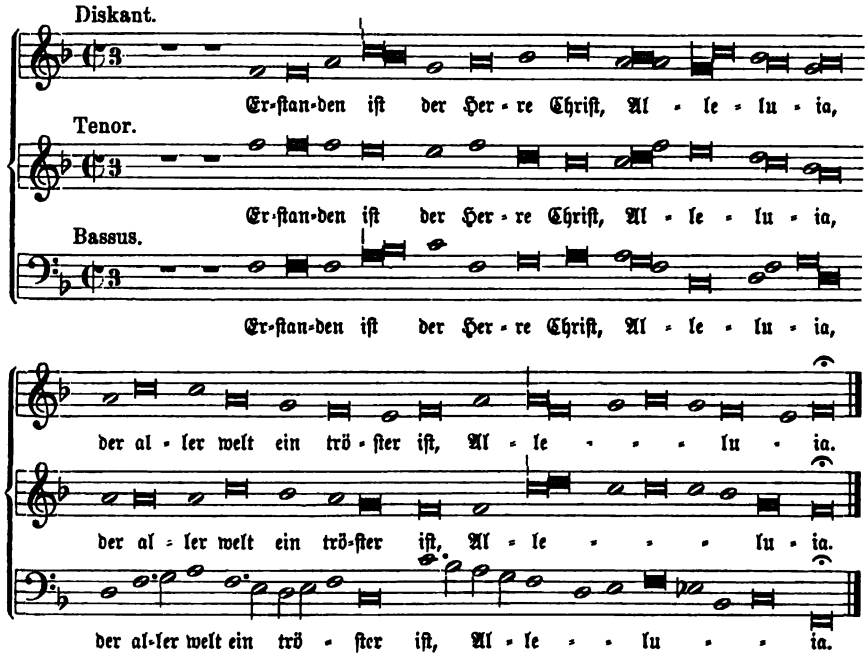
Digitized by Google



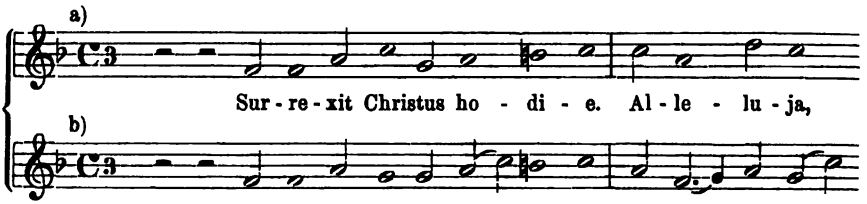
Zur Verbreitung dieser Originalweise des Liedes machen wir die folgenden Angaben: G.-B. der Böhm. Brüder bis 1731 (1539. Bl. 52. 1566. Bl. 83 zu „Gelobt sei Gott im höchsten Thron" und Anh. Bl. 10 nochmals zu „Erstanden ist der heilig Christ", ebenso 1580. Bl. 73 und Anh. Bl. 8b ꝛc.). Christian Adolf Nystad. G.-B. 1542. Spangenberg, Cantiones 1545 und 1568. Wolf, G.-B. 1569. Keuchenthal, Kirchengesenge 1573. Zinkeisen 1584. Schott 1603. Mich. Prätorius, Mus. Sion. IV. 1607. Melch. Vulpius, G.-B. 1609. Crüger, Praxis piet. melica (1648). S. 240[1]) bis 1702. Frankf. Praxis 1656 ꝛc. (1680. Nr. 250. S. 315). Vopelius, G.-B. 1682. Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 143. S. 77. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 112. S. 61. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 149—152. Müller, Ch.-B. 1736. 1754. Nr. 25b. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 79 (1te Mel.). Reimann, Ch.-B. 1747. Nicolai, Ch.-B. 1765. Nr. 72. S. 50. Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 142. S. 72. Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 705. S. 318 (er hat merkwürdigerweise sein „S." beigeschrieben). Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 120. S. 77. v. Tucher, Schatz II. Nr. 36. S. 16. Layriz, Kern II. Nr. 322. S. 108. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 184. S. 82. Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 101. S. 92 u. s. w. — Zur zweiten Melodie unsres Liedes ist ein Diskant-Kontrapunkt der ersten (die im Tenor steht) geworden, der mit ihr verbunden in einem dreistimmigen Tonsatz bei Valentin Triller, Ein Schlesisch .singebüchlein. Breßlaw 1555. Bog. LII unter der Aufschrift „Auff die noten, Surrexit Christus Hodie" erschien. Trillers Satz ist:

[1]) Fischer, Kirchenlieder-Lex. Suppl. I. 1886. S. 46 bemerkt hier: „mit Mel. $\overline{d}\ \overline{d}\ \overline{d}\ \overline{c}\ \overline{c}\ \overline{d}$ b a." Das ist unrichtig, denn er hat übersehen, daß diese Melodie in der Praxis ausnahmsweise im G-Schlüssel geschrieben ist, und sie im Diskantschlüssel gelesen.

Digitized by Google

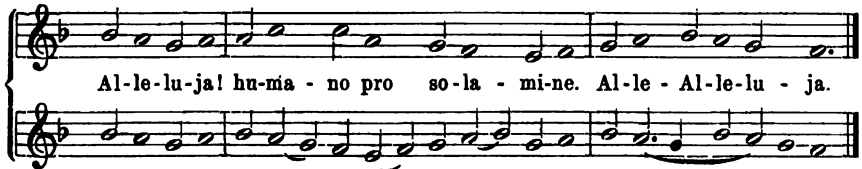


Dieſe Diskantmelodie wurde von den alten Tonſetzern zunächſt in verſchiedentlicher Weiſe mit der Tenormelodie verbunden,[1]) dann aber auch neben ihr in zahlreichen Varianten als Hauptmelodie verwendet. Wir verzeichnen nur zwei Formen derſelben, in denen ſie bis auf die Gegenwart gekommen iſt: unter a) die gebräuchlichſte, aus Trillers Satz herkommende, und unter b) einen aus Erythräus, Pſalmen und Geiſtliche Lieder. Nürnb. 1608. Nr. 38 ſtammenden andern Kontrapunkt der Originalweiſe:

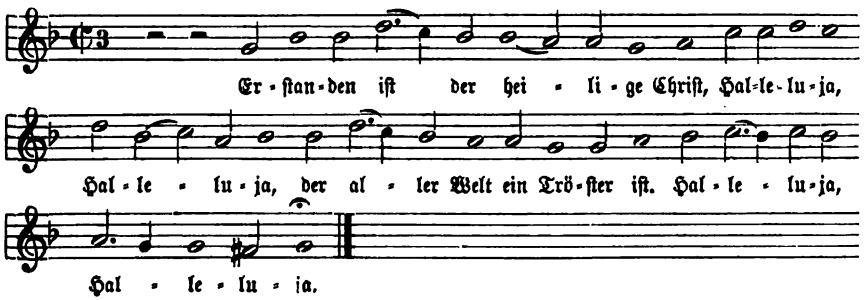


[1]) Zahn, Melodien I. S. 77 führt an: „Mich. Prätorius hat einen fünfſtimmigen Tonſatz mit der Diskantmelodie, in welchem über dem Diskant als Quinta vox die Tenormelodie eine Oktave höher geſetzt iſt mit der Bemerkung: Quinta vox wird an etlichen Orten ſtatt der Choralſtimme gebraucht. — Loſſius 1579. Bl. 110. Eler 1588. S. 14. Geſius 1601. 1621. Schott 1603 haben vierſtimmigen Satz, Diskantmelodie im Diskant, Tenormelodie im Tenor. Johann Crüger 1640 hat dagegen einen Tonſatz, in welchem Trillers Tenor im Diskant, Trillers Diskant im Tenor liegt."

Digitized by Google



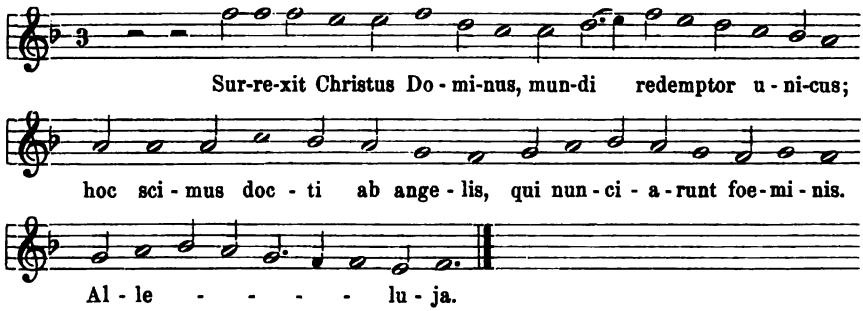
Die Form unter a) findet sich bei Eler, Cantica sacra. 1588. II. S. 14. Wolder, Catech.-G.-B. 1598. Eisl. G.-B. 1598. Hamb. Mel.-G.-B. 1604. Prätorius, Mus. Sion. V. 1607. Nr. CXXXIII. Schein, Cantional 1627. Stobäus, Geistl. Lieder auf den Choral. 1634. Crüger, G.-B. 1640. Frankf. Praxis 1662 ꝛc. (zum Lied „Christus ist heut gen Himmel g'fahrn." 1680. Nr. 272. S. 345). Stenger, Erf. G.-B. 1663. Quirsfeld, Harfenklang 1679. Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 297. S. 387. Dresdn. G.-B. 1694. Bronner, Ch.-B. 1715. Nr. 144. S. 105. 106. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 17. S. 8. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 79 (2te Mel.). Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 25. Blüher, Ch.B. 1825. Nr. 119. S. 76. 77. Bach, Ch.-B. 1832. Nr. 176. S. 101. Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 35. S. 38. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 187. S. 83. Ch.-B. für Kassel 1890. Nr. 163. S. 136. 137 u. s. w. Den Kontrapunkt des Erythräus brachte Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. CXXXIX als Melodie, die v. Tucher, Schatz II. Nr. 35. S. 15 wieder hervorgezogen hat. — Die dritte Melodie unsres Liedes ist bis jetzt zuerst aus dem handschriftlichen Kantional des Monoetius. Crailsheim 1565 bekannt. Sie heißt:



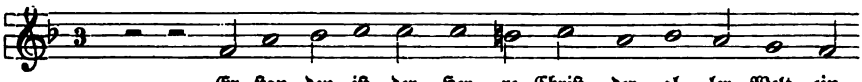
und ist ebenfalls mit manchen Varianten fortgepflanzt bei Selnecker, Christl. Psalmen, Lieder vnd Kirchengesenge 1587. Eislebener G.-B. 1598. Bodenschatz, Harm. cant. eccles. 1608. Vulpius, G.-B. 1609. Buchwälder, G.-B. Görlitz 1611 (das sie als „nova melodia" bezeichnet). Schein, Kantional 1627. Dresdn. G.-B. 1625—1694. Stenger, Erf. G.-B. 1663. Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch 1714. S. 268. Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 142. S. 76. 77. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 392. S. 165. König 1738. S. 79 (3te Mel.) Nicolai, Ch.-B. 1765. Nr. 74. S. 52. Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 28. S.

Digitized by Google

264. 265. Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 121. S. 77. 78. Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 186. S. 83. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 439. S. 161. Derſ., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 108. S. 48 u. ſ. w. — Es iſt nun noch eine zweite, fünfzeilige Faſſung des Liedes zu erwähnen: „Surrexit Christus dominus — Erſtanden iſt Herr Jeſus Chriſt", welche zuerſt aus Cantica usurpata olim in festis etc. Wittenberg, Rhau 1560 und aus Lukas Loſſius', Psalmodia 1579. Bl. 110b bekannt iſt. Urſprünglich war auch dieſe Form mit dem Halleluja vierzeilig[1]) und konnte daher ebenfalls nach den obigen Melodien geſungen werden. Einzelne Geſangbücher jedoch, wie das Magdeburger von 1584. Bl. 51, Calviſius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. XXVI u. a., zogen je zwei Strophen zuſammen und ſetzten das Halleluja nur am Ende der vier Zeilen. Das ergab fünfzeilige Strophen, für die auch unſre beiden erſten Melodien dadurch erweitert wurden, daß man ſtatt der zwei erſten Halleluja die zweite Liedzeile unterlegte und nur am Ende ein Halleluja ſtehen ließ.[2]) In dieſer Form erſcheint die erſte die Tenor-Melodie bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. CXCVII und in Geiſtl. Lieder Luthers ꝛc. Hof 1614. Bl. 79b ſo:



Ebenſo findet ſich dann bei Burmeiſter, Geiſtliche Pſalmen. Roſtock 1601. II. S. 128 unter der Überſchrift „Christoph Praetor. Siles. compos."[3]) auch die Diskant-Melodie erweitert:

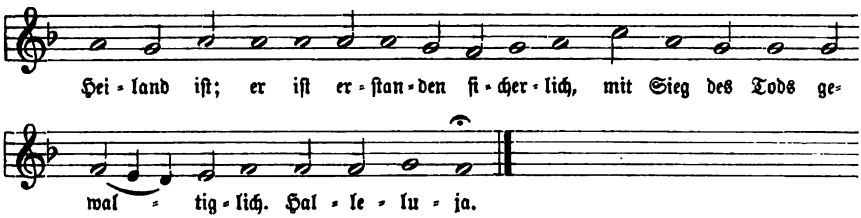


[1]) Vgl. Wackernagel, Das deutſche Kirchenlied I. Nr. 280. S. 177. Mützell, Geiſtliche Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 562. S. 1019—1021.

[2]) Die gleiche Erweiterung der Originalweiſe zu Nik. Hermanns Liede „Am Sabbath früh Marien drei" hat Bäumker, a. a. O. I. Nr. 243. 244. S. 510. 511 ſchon aus älteren kath. G.-BB. wie Leiſentrit 1567. Dillinger G.-B. 1576. Andernacher G.-B. 1608 u. a. nachgewieſen.

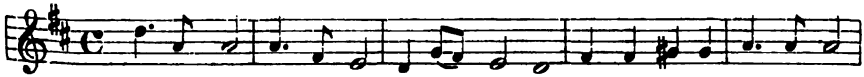
[3]) Vgl. Bachmann, Geſch. des evang. Kirchengeſangs in Mecklenburg. 1881. S. 96. — Über Chriſtoph Prätorius vgl. Bd. II. S. 728.

Digitized by Google

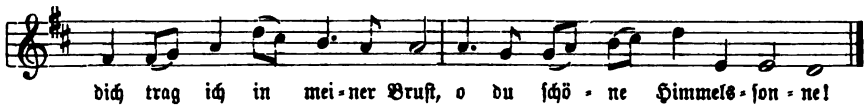


Doch ist das Lied und daher auch die Melodien in dieser Form kaum mehr im Gebrauch, da es bei Freylinghausen und bei Porst keine Aufnahme gefunden hat. — Schließlich verzeichnen wir noch einige Tonsätze zu den vorstehenden Melodien, die durch Neudruck dem kirchlichen Chorgesang zugänglich gemacht worden sind; und zwar: a) zur Original-(Tenor-)Melodie: drei Sätze von Mich. Prätorius 1607. 1609 bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze. 1845. I. Nr. 96. 97. 98. S. 62. 63. v. Tucher, Schatz II. Nr. 36. S. 16. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 343a. 343b. S. 557—561; dann den Satz von Hans Leo Haßler 1608, bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 95. S. 61; b) zur Diskantmelodie Sätze von Mich. Prätorius 1607 bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 58. S. 28, Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 352. S. 556, Weeber, Samml. leichter kirchl. Gesänge II. 1858. Nr. 14. S. 9, von Gotth. Erythräus 1608, bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 35. S. 15. Schoeberlein-Riegel II. Nr. 344. S. 561—562. Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 99. S. 63, von Joh. Crüger 1640 bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 100. S. 64 und Weeber, a. a. O. II. Nr. 19. S. 11 („nach Joh. Crüger 1657"), und von Seb. Bach in den Choralgesängen. 3te Ausg. 1832. Nr. 176. S. 101; c) zur Melodie des Monoetius einen Satz von Seth Calvisius 1597 bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen 1831. Nr. 18. S. 30. 31. — Auch ein freier achtstimmiger Satz zu unsrem Liede von Melchior Vulpius ist aus dem Goth. Cant. sacr. II. 1655 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 345. S. 562 bis 564, Weeber, Kirchl. Chorges. II. Nr. 6. S. 6. 7 u. a. neu gedruckt.

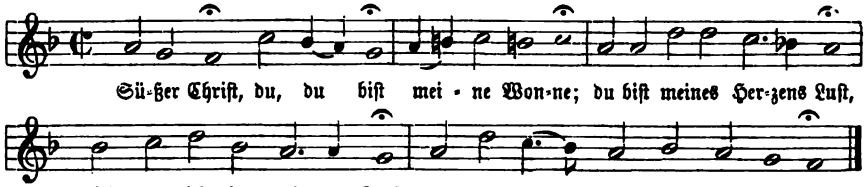
Süßer Christ, du, du bist meine Wonne, Choral. Das Lied „An Jesum" von Justus Sieber erschien in dessen Werk „Poetisierende Jugend ꝛc." Dresden 1658. S. 338, und war hier als „Aus einem alten Liede verbessert" bezeichnet. Seine erste eigene Melodie war in der Breslauer Kirchen- und Hauß-Music. 5te Ausfertigung" (um 1668). S. 309 mit „Comp. W. C. B." überschrieben. Sie ist also von Wolfgang Karl Briegel erfunden und steht zuerst in dessen „Geistlichen Arien. Erstes Zehn". Gotha 1660. Fol. Nr. X, wo sie lautet:



Digitized by Google



Weiter fand dieſe Weiſe Eingang im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 660. S. 712. 713; bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 353; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 238 („Andere Melodie"); Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 329 (als „Jeſulein, du biſt mein"); neuerdings ſteht ſie noch in den ſchleſiſchen Choralbüchern von Ad. Heſſe 1831 (1836. 1854) und Klipſtein 1834, bei Layriz, Kern III. Nr. 569. S. 116, Flügel, Mel.-Buch zum Bollhagenſchen G.-B. 1863 und Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 305. S. 258. 259. — Die zweite Weiſe des Liedes, die einige Verbreitung gefunden hat, ſtammt aus Chr. Fr. Witts Psalmodia sacra 1715. Nr. 343. S. 205, und heißt im Original:



Sie findet ſich weiter noch bei König, a. a. O. S. 238 als erſte Weiſe; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 343; Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 330; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 614. S. 284; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 217. S. 158; Anding, Ch.-B. 1868, und in der Miſſionsharfe 1883.[1])

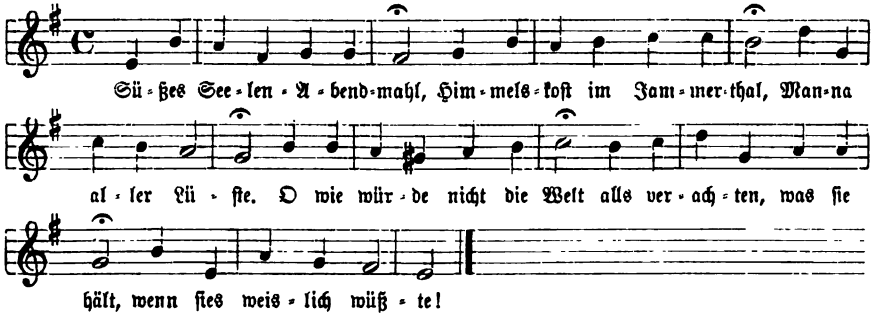
Süßer Troſt, mein Jeſus kömmt, Kantate auf den dritten Weihnachtsfeiertag („Feria III Nativitatis Christi") von Seb. Bach. Das Werk, in dem „die unſchuldige Weihnachtsſeligkeit einen eigen verklärten Charakter angenommen" hat, gehört in die ſpätere Leipziger Zeit und iſt mit Ausnahme des Schlußchorals „Lobt Gott, ihr Chriſten allzugleich" (zu Str. 8 „Heut ſchleußt er wieder auf die Thür") nur für Sologeſang geſchrieben. Vgl. Spitta, Bach II. S. 562. 563. — Ausg. der Bach-Geſ. XXXII. Nr. 151. — Den Schlußchoral findet man auch bei Erk, Bachs Choralgeſ. II. Nr. 259. S. 75 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 32. S. 21.

Süßes Seelen-Abendmahl, Choral. Dies Abendmahlslied des Angelus Sileſius brachte bei ſeinem Erſcheinen in der „Heiligen Seelenluſt". 2te Ausg.

[1]) Zwei weitere Melodien für unſer Lied: die eine aus den „Hundert Arien ꝛc." Dresden 1694. Nr. 44, die andere aus dem Ch.-B. von Kahle 1846. Nr. 111, haben keine Bedeutung erlangt. Man findet ſie mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3236. S. 347 und Nr. 3238. S. 348. — Öfters wird unſrem Lied auch die Mel. „Jeſulein, du biſt mein" (vgl. den Art.) von Johann Staden zugeeignet; ſo z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 297. S. 106, Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 306. S. 259 u. a.

Digitized by Google

1668. Nr. 193 eine erſte eigene Melodie von Georg Joſeph mit; dieſelbe fand jedoch keine weitere Beachtung und noch weniger kirchliche Verwendung.[1]) — Eine zweite Melodie haben diejenigen neueren Choralbücher recipiert, welche das Porſtſche Geſangbuch zu berückſichtigen haben. Sie ſtammt aus König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 196, und iſt vielleicht von König ſelbſt erfunden. Dieſe Weiſe iſt:



Sie iſt aufgenommen in Kühnaus Ch.-B. von 1817 an — z. B. 6. Aufl. Nr. 287. S. 86 —; bei Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 376. S. 134; derſ. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 368. S. 177, und einigen andern.

Sweeling.[2]) Johann Peter (Jan Pieters), der einſt hochberühmte Orgelmeiſter zu Amſterdam, den man um der zahlreichen deutſchen Schüler willen, die er ausgebildet hat, „in Hamburg nur den Organiſtenmacher" nannte, war im Sommer 1562 (zwiſchen dem 28. April und 16. Oktober)[3]) wahrſcheinlich zu Amſterdam[4]) geboren. Sein Vater, Mr. Pieter S., war dort Organiſt an der Alten Kirche (Oude Kerk), ein nicht unbedeutender Muſiker und wahrſcheinlich aus Deventer gebürtig. Er gab dem Sohne den erſten Unterricht in Muſik und Orgelſpiel, wäh-

[1]) Man findet ſie jetzt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3324. S. 370. — Das Porſtſche G.-B., das unſer Lied allein fortgepflanzt hat, brachte dasſelbe in der erſten Ausg. 1711. Nr. 711. S. 620 ohne Melodienangabe.

[2]) Den Namen findet man auf die verſchiedenſte Weiſe: Sweelinck, Swelinck, Swelingk, Sweling, Swelingus, Schweeling, Schweling geſchrieben.

[3]) Nicht „um 1540", wie ſeit Mattheſon und Gerber, Altes Lex. II. S. 610 allgemein angenommen wurde, obwohl ſchon aus Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 588 das richtige Geburtsjahr hätte berechnet werden können. Auf dieſer unrichtigen Annahme fußend, ſind auch die andern Daten aus Sweelings Leben um 22 Jahre zu früh angeſetzt worden.

[4]) Bis jetzt wurde immer Deventer als Sweelings Geburtsort angegeben, und entſcheidende Dokumente fehlen für beide Städte. In der noch vorhandenen Urkunde über ſeine Verheiratung in Amſterdam aber iſt der Geburtsort nicht genannt, und weil dieſe Angabe gewöhnlich nur dann für entbehrlich galt, wenn der Betreffende aus derſelben Stadt war, ſo glaubt man hieraus ſchließen zu ſollen, Sweeling ſei in Amſterdam geboren. Vgl. hierüber, ſowie über andere Daten aus ſeinem Leben: „J. P. Sweelinck, een bio-bibliografiſche Scheets" von F. H. J. Tiedeman. Amſterdam 1876.

Digitized by Google

rend ihn der Pfarrer an der genannten Kirche, Jakob Buyck (Buchius), in den Schulfächern unterrichtete. 1573 ſtarb der Vater und der 11jährige Knabe wird ſeine Studien zunächſt noch in der Heimat fortgeſetzt haben. 1578 aber machte ſich der Sechzehnjährige nach Italien auf, um in Venedig bei Zarlino, dem großen Theoretiker (ſeit 1564 Kapellmeiſter an San Marco), bei Claudio Merulo, dem Meiſter der Toccate (ſeit 1557 erſter Organiſt an San Marco) und bei Andrea Gabrieli (ſeit 1566 Organiſt an der zweiten Orgel in San Marco) ſeine muſikaliſche Ausbildung zu vollenden.[1]) Bald nach ſeiner Heimkunft nach Amſterdam 1580 erhielt Sweeling die Organiſtenſtelle ſeines Vaters an der Alten Kirche, die in der Zwiſchenzeit von 1573—1580 von verſchiedenen Organiſten interimiſtiſch verſehen worden war. Er erlangte großen Ruf und galt bald (wie Walther nach Swertius berichtet) als „ein Miracul der Musicorum und Organiſten, zu welchem täglich, wenn er geſpielet, ein großer Zulauff geſchehen, um ihn zu hören und kennen zu lernen." Am 28. April 1590 verheiratete er ſich, und weil er dadurch zum Meiſter geworden war, kamen nun auch die Schüler von allen Seiten. Die deutſchen unter dieſen: Jakob Prätorius und Heinrich Scheidemann aus Hamburg, Samuel Scheidt aus Halle, Paul Syfert aus Danzig und Melchior Schildt (ſowie vermutlich auch deſſen Bruder Ludolph Schildt) aus Hannover, genoſſen — wie aus ihren ſonſtigen Lebensdaten zu ſchließen iſt — Sweelings Unterricht alle im letzten Jahrzehnt des 16. und im erſten des 17. Jahrhunderts, und der hohe Künſtlerruf, den ſie ſich nachgehends erworben haben, war der beſte Beweis für die Tüchtigkeit ihres Meiſters als Künſtler wie als Lehrer. Sie verehrten ihn auch „als einen Vater", und namentlich von den „beyden Hamburgern" iſt bezeugt, daß ſie „ſich nicht allein in der Kunſt, ſondern auch ſelbſt in ihrem äußerlichen Betragen nach Sweeling gebildet" hatten.[2]) Hochangeſehen und wie es

[1]) Die Bildungsreiſe Sweelings nach Venedig wurde von Mattheſon und Gerber nach der Tradition berichtet und ſeitdem allgemein als ſicher angenommen. Auch Seiffert, Vierteljahrsſchrift für Muſikwiſſenſchaft 1891. 2tes Heft. S. 152. 153 hält ſie feſt und meint, den äußern Anſtoß dazu haben die politiſch-religiöſen Wirren gegeben, die am 26. Mai 1578 in Amſterdam ausbrachen. Dagegen bemerkt der Verfaſſer (Reg. Lane Poole) des Artikels „Sweelinck" bei Grove, Dict. of Music. IV. S. 7: „Now, as we know that he (Sweeling) was in Holland from 1577, at latest, onwards, it becomes barely credible that the lad of 15 could have followed the instruction of the Venetian masters to any important extent; and it is likely that the whole story is based upon the close study which his works prove him to have devoted to those of „the apostle of musical science", whose „Istituzioni harmoniche" he translated."

[2]) Vgl. Mattheſon, Ehrenpforte 1740. S. 329. Gerber, a. a. O. II. S. 611. — Sweeling blieb mit ſeinen Schülern auch nach deren Heimkehr in Verbindung. Variationen über 2 Lieder komponierte er mit Scheidt gemeinſam; vgl. Seiffert, a. a. O. S. 154. 172. Dem Jakob Prätorius ſchrieb er 1608 einen Hochzeitsgeſang, und Heinrich Scheidemann ehrte er mit einem Kanon: „Ter eeren des vromen Jongkmans Henderich Scheytman, van Hamburgk, is dit geschreven bij mij Jan P. Swelinck, organist tot Amsterdam, op

Digitized by Google

scheint auch in günstigen äußeren Verhältnissen stehend,[1]) verwaltete Sweeling sein Organistenamt in Amsterdam bis an seinen Tod am 16. Oktober 1621. Er nahm den Ruhm eines „Musicus et Organista toto orbe celeberrimus“ nicht nur, sondern auch den eines „Vir singulari modestia ac pietate“ mit ins Grab.[2]) — Von Kompositionen Sweelings sind zu seinen Lebzeiten nur Vokalwerke gedruckt worden: Tonsätze über französische Liedermelodien, ein großes Werk 4—8stimmiger Sätze über die Psalmmelodien der reformierten Kirche und frei gebildete „Cantiones sacrae“. Es stehen diese Werke durchaus auf dem für ihre Entstehungszeit überhaupt charakteristischen Übergangsstandpunkt vom alten polyphonen zum neuen harmonischen Musikstil. Darum haben sie trotz der in ihnen entfalteten gewandten Kontrapunktik, belebteren Rhythmik und reicheren Melodik keine bleibende Bedeutung erlangt: sie schwammen mit dem großen Strome und sind in ihm untergegangen. Sweelings Stellung in der musikgeschichtlichen Entwicklung beruht daher nicht auf seinen Vokalwerken, sondern auf seinen nur handschriftlich auf uns gekommenen Instrumentalkompositionen: den Fantasien, Toccaten und Variationen für Orgel und Klavier. In ihnen hat er einen wesentlichen Schritt über seine venetianischen Meister und Vorbilder dadurch hinaus zu thun vermocht, daß er den von diesen festgestellten Formen den instrumentalen Inhalt eingoß, welchen die englischen Virginalkomponisten, ein William Bird, Orlando Gibbons und John Bull, ausgebildet hatten. Die Meister der venetianischen Schule, Merulo und Gabrieli, hatten die instrumentalen Formen des Ricercare und der Kanzone in der Weise festgestellt, daß in jenem mehrere Themata in mannigfaltigen Kombinationen gegeneinander führten, während sie in dieser nur ein Thema aufstellten und aus diesem durch Gegenbewegung und leichte motivische Umbildung ein zweites Thema herausbildeten, das sie dann in einem besondern Abschnitt des Stückes für sich behandelten. Während nun aber H. L. Haßler und seine süddeutschen Kunstgenossen Erbach, Steigleder u. a. bei diesen Formen stehen blieben, bildete Sweeling sie in

---

den 12den Novemb. 1614.“ — Auch mit andern bedeutenden deutschen Musikern seiner Zeit stand Sweeling in Verbindung, wie das „Canticum in honorem nuptiarum“ beweist, das er Johann Stobäus zu seiner dritten Hochzeit am 10. Juli 1617 widmete.

[1]) Gerber, a. a. O. erzählt: „Einige Musikliebhaber unter den Amsterdamer Kaufleuten seiner Zeit, wünschten Schwelings Umstände zu verbessern. Sie nahmen also 200 Gulden von ihm auf und handelten damit unter dem Beding, daß sie den Verlust, er aber den Gewinn allein tragen sollte. Nach vielen Jahren wurde einmal gerechnet. Und siehe da, das kleine Kapital war bis zu 40 000 Gulden angewachsen und so war Meister Jan Peter, wie man ihn nannte, auf einmal ein reicher Mann.“

[2]) So steht als Unterschrift auf einem Portrait von ihm, einem Holzschnitt aus dem Jahr 1624. Ein zweites Bildnis, dessen Original die Bibl. zu Darmstadt besitzt, hat die Umschrift: „Etatis 44. ao. 1606. M. JO. PET. SWEL. AMS. OR.“ und „zeigt ein schönes männliches Gesicht, aus dessen Zügen Ernst, aber auch Wohlwollen und Güte spricht.“ Beide Bildnisse findet man bei Tiedeman a. a. O. mitgeteilt.

Digitized by Google

der Form seiner großen dreiteiligen Fantasie weiter. Wohl ließ er noch wie in der Kanzone die Themen seiner drei Teile sich aufeinander beziehen, und auch in deren Verarbeitung folgte er formell dem Ricercare. Aber statt die Themen festzuhalten und sie als Kontrapunkte nur in stetig wechselnde Verbindung miteinander zu setzen, bildete er sie rhythmisch-motivisch um und weiter und gewann so begleitende Kontrapunkte, die auch den letzten Rest vokalen Stiles abgestreift und zu rein instrumentalen Motiven und Figuren sich verdichtet hatten. Diese Kunst der motivischen Um- und Weiterbildung eines musikalischen Gedankens aber hatte Sweeling von den englischen Virginalkomponisten gelernt, die sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuerst aufgebracht und in ihrer Variationenform bis zur Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts zu schöner Entwicklung geführt hatten. Sweeling vermittelte dies neue Kunstmittel seinen deutschen Schülern und durch sie der nordischen Organistenschule; Samuel Scheidt, der Lieblingsschüler des Meisters aber, wendete es auf den protestantischen Choral an, bildete aus dessen melodischen Phrasen instrumentale Motive, Orgelfiguren und wurde so der Begründer der hochwichtigen kirchlichen Kunstform des Orgelchorals (vgl. den Art.) — Wir verzeichnen nun noch kurz Sweelings Orgel-, Klavier- und kirchliche Gesangswerke, soweit sie bis heute bekannt sind:[1])

I. Orgel- und Klavierwerke: 1. im Mskr. Fol. der Bibliothek des grauen Klosters in Berlin: 3 Fantasien, 5 Toccaten, 3 Liedbearbeitungen. — 2. im Mskr. Fol. 191 der königl. Bibl. in Berlin: 1 Fantasie, 1 Choral- und 1 Liedbearbeitung. — 3. im Mskr. Fol. 888 der Universitätsbibliothek zu Lüttich: 1 Echo (Fantasie „auf die manier eines Echo"). — 4. in dem handschriftlichen Virginalbuch („der Königin Elisabeth", wie dieses wichtige englische Mskr. irrtümlich genannt wird) im Fitzwilliam Museum zu Cambridge (Nr. 96. S. 181. Nr. 116. S. 216. Nr. 142. S. 264. Nr. 212. S. 324): 2 Fantasien, 1 Toccata, 1 Choralbearbeitung. — 5. im Mskr. der Bibl. der Christ Church zu Oxford: 1 Fantasie (es ist dies jedoch nur der letzte Abschnitt der im Virginalbuch enthaltenen Fantasie über das Hexachord). — 6. im Mskr. 23, 623 des British Museum in London: die „Fantazia op de Fuga van Mr. Jan pietersn faecit Doctor Bull. 1621. 15. Decemb." — 7. eine Anzahl selbständiger Kanons, die Sweeling seiner handschr. Kontrapunkts-Lehre beigegeben hat.[2]) — II. Kirchliche Gesangswerke: 8. Les Pseaumes de Dauid mis en rimes françoises par Clément Marot et

[1]) Eine ausführliche und eingehende Bibliographie über diese Werke findet man bei Tiedemann, a. a. O. 1876. S. 43—75; einiges Bezügliche hat auch noch Dr. J. P. Heije in den „Bouwsteenen der Vereenigung etc." I. S. 39—46 beigebracht.

[2]) Diese Kontrapunkts-Lehre gab Veranlassung zu der Tradition, daß Sweeling die „Istitutioni harmoniche" des Zarlino übersetzt habe. Sie ist zwar nicht mehr im Original, aber in zwei Bearbeitungen, deren eine wahrscheinlich von Heinrich Scheidemann, die andere aber nachweislich von Joh. Adam Reinken herrührt, erhalten in zwei Mskr.-Quartanten der Stadtbibliothek zu Hamburg, die mit „N. D. VI. nr. 5383. 5384" dort signiert sind. Vgl. darüber Seiffert, a. a. O. S. 178—186.

Digitized by Google

Théodore de Beze. Mis en musique à quatre, cinq, six et huit parties par Jan P. Sweling, organiste etc. Livr. I. 1612 und 1624. Livr. II. 1613. Livr. III. 1614. Livr. IV et conclusional. 1622. Davon erſchien die folgende deutſche Ausgabe: J. P. Swelinck, Des weltberühmten Musici vnd Organiſten zu Amſterdam vierſtimmige Pſalmen, auß dem I. II. vnd III. Theil ſeiner außgegangenen Frantzöſiſchen Pſalmen abſonderlich colligirt vnd mit Lobwaſſerſchen Texten vnterlegt. Franckfurt a. O. und Berlin 1616. 1618. 4°. — 9. Cantiones sacrae cum Basso cont. quinque vocum. Antverpiae apud Ph. Phalesium. 1623. 4°.[1])

Syfert oder **Siefert**,[2]) Paul, der ehedem namhafte Organiſt an der Hauptkirche zu St. Marien in Danzig, war 1586 als Angehöriger einer geachteten Familie zu Danzig geboren.[3]) In der Orgelkunſt und in der Kompoſition wurde er um 1605, wahrſcheinlich gleichzeitig mit dem nur ein Jahr jüngeren Samuel Scheidt, ein Schüler des damals berühmteſten aller Organiſten, Johann Peter Sweeling in Amſterdam. Nach vollendeten Studien erhielt Syfert eine Stelle in der Kapelle des Königs Sigismund III. (1587—1632) von Polen zu Warſchau unter der Direktion des Kapellmeiſters Asprilio Pacelli,[4]) und verſah in derſelben

[1]) Aus allen dieſen Werken wurden bis jetzt, namentlich auf Veranlaſſung der „Nord-Nederlandsche Vereenigung“, folgende Stücke neu gedruckt: Regina Coeli. Herausgeg. von H. A. Viotta. 1869. — Zeven Orgelſtukken. Herausgeg. von Robert Eitner. 1870, enthaltend 3 Fantaſien, 5 Toccaten, 3 Variationen; aber fehlerhaft und ungenau redigiert, wie Bellermann in der Allg. muſik. Ztg. 1870. Nr. 52 S. 410—413 nachgewieſen hat. — Drie Madrigalen van C. Schuijt, twee chansons van Jan Pieters Sw. Herausgeg. von Eitner. 1873. — Acht zes-ſtimmige Pſalmen. Herausgeg. von Eitner 1876 (mit der oben angeführten bio-bibliogr. Skizze von Tiedeman). — Zes vier-ſtimmige Pſalmen. Herausgeg. von Eitner. 1883. — 2 Pſalmen (LXV u. CXXXIV) bei Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris. 1878. II. S. 263—278. — Eine „Fantasia“ bei Ritter, Zur Geſch. des Orgelſpiels. II. Nr. 34. S. 67—71. — Eine „Fantasia à 4“ bei Seiffert, Vierteljahrsſchr. für Muſikwiſſenſch. 1891. 2tes Heft. S. 241—250.

[2]) Die Muſiklexika von Walther 1732. S. 588, Gerber, Neues Lex. IV. S. 309. 310 an bis zur Gegenwart (vgl. Riemann, Muſiklex. 1887. S. 968) ſchrieben den Namen „Syfert“; er ſelbſt ſchrieb nach Vierteljahrsſchr. für Muſikwiſſenſchaft 1891. 2tes Heft. S. 239 und 3tes Heft — Seiffert, „Paul Siefert. Biogr. Skizze“. S. 397—428 — S. 398. 399 „in allen Dokumenten „Siefert“; die Schreibung „Syfert“ ſei nur eine latiniſierte.

[3]) Vgl. Mattheſon, Critica musica. 1722. II. S. 80. 83. Walther und Gerber, a. a. O. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 170. 171 läßt ihn irrtümlich in „Dresden“ geboren werden und auch von Amſterdam wieder dahin zurückkehren. Aber „auf den Titeln ſeiner Werke fügt Syfert ſeinem Namen immer „Dantiscanus“ hinzu;“ vgl. Seiffert, a. a. O. III. S. 398. Auch ſonſt enthält Fétis' Artikel, ſowie deſſen Überſetzung bei Mendel-Reißmann, Muſik. Lex. X. S. 35 noch manches Unrichtige.

[4]) Pacelli leitete die Hofkapelle in Warſchau von 1602 bis an ſeinen Tod am 4. Mai 1623. Vgl. Walther, a. a. O. S. 457. Gerber, Neues Lex. III. S. 631. Kirchenmuſik. Jahrbuch von Haberl 1890. S. 76. 77. — Syfert genoß auch noch die Gunſt der beiden Söhne Sigismunds: Wladislaw IV. und Johann II. Kaſimir, von denen jener 1632—1648 und dieſer 1648—1669 in Polen regierte.

Digitized by Google

wahrscheinlich die Stelle des Organisten. 1620 kehrte er nach Danzig zurück und überreichte, um sich für eine Stelle in seiner Vaterstadt zu empfehlen, dem Rat seine Kompositionen („Newe officia, Magnificat, Muteten vndt Psalmen"), die dann an Ostern des genannten Jahres auch in der Kirche aufgeführt wurden. Aber erst 1623 ging durch Michael Weydas (vgl. den Art.) Weggang in Danzig die Organistenstelle an der Marienkirche auf, die nun Syfert erhielt. Er hatte jedoch höher hinaus und die Kapellmeisterstelle erlangen wollen, die 1627 dem älteren Kaspar Förster übertragen wurde, dem sich Syfert in künstlerischer Beziehung weit überlegen wußte. Von Stund an begannen daher höchst unerquickliche Streitigkeiten zwischen den beiden Männern, die fast drei Jahrzehnte fortdauerten und sich bis zu einem nächtlichen Überfall von der Försterschen Seite steigerten, dem Syfert beinahe zum Opfer gefallen wäre. Auch auf Syfert als Menschen werfen diese endlosen Zwistigkeiten und Nörgeleien ein wenig günstiges Licht. In bis zur Überreizung sich steigerndem Künstlerstolz warf er auf seinen Gegner den tödlichsten Haß und bekämpfte ihn mit obstinater Zähigkeit und jeglichen Mitteln, auch mit denen niedriger Schmähung und Verleumdung.[1]) Syfert starb als „E. E. Raths Stipendiat" am 6. Mai 1666 zu Danzig und wurde am 10. Mai in der St. Marienkirche begraben.[2]) Sein Nachfolger war Ewald Hintze oder Hinsch, ein Schüler Frobergers, der schon seit 1660 als Substitut den Dienst versehen hatte. — Syferts Ruf als „eines der größten Orgelmeister seiner Zeit" ist bis zur Stunde nur ein traditioneller, da noch keine Orgelkompositionen von ihm zum Vorschein gekommen sind. Ob man „seinem Bildungsgang entnehmen" darf, daß er die „Sweelingsche Kunst in einer von derjenigen seiner Mitschüler ziemlich abweichenden Richtung weitergebildet" haben werde, muß dahin gestellt bleiben. Dagegen ist in Syferts Psalmensätzen ein bedeutendes Gesangswerk erhalten, in dem er „im höhern Chor und mit allen ihm zu Gebot stehenden Kunstmitteln" gesungen hat. Es erinnert dies Werk „abgesehen davon, daß Syfert aus den ihm vorliegenden französischen Psalmmelodien die Motive seiner Tonbilder geschöpft hat, in Großartigkeit und Gewandtheit der Durchführung an die „Cantiones sacrae" von Stobäus, nur daß für den Ausdruck in denselben nicht die „dura" sondern eine „mollis dulcedo" als bezeichnend zu erachten sein möchte" (Döring). Die beiden Teile dieses Psalmenwerks sind:

1. Psalmen Davids. Nach Francösischer Melodey oder Weise in Music componirt, vnterschiedliche Theil mit 4. vnd 5. Stimmen zu singen vnd mit allerhand Instrumenten zu gebrauchen, nebenst einem General-Baß von Paulo Syfert Dantiscano, der Pfarrkirchen zu Dantzigk Organisten. Erster Theil. Danzig 1640 bei Georg Rhete. 12 Stücke zu 4 u. 5 Stn.

[1]) Man findet diesen unerquicklichen Streit unter Beibringung der bezüglichen Aktenstücke dargelegt in der schon angeführten biographischen Skizze von Max Seiffert. Hier S. 399 auch das Bildnis Syferts.

[2]) Vgl. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 59. 60 und S. 198—200. Seiffert, a. a. O. S. 426. 427.

Digitized by Google

enthaltend. — 2. Psalmorum Davidicorum, Ad Gallicam melodiam arte compositorum Musicali qui diversis sistuntur partibus, à 4. 5. 6. 7. 8 Vocibus decantandi, cum praeviis Symphoniis sonandis, ut et Germanicis Latinisque Textibus metrice suppositis cum Basso Generali. Pars secunda . . . Danzig 1651 bei Georg Rhete. 17 Stücke enthaltend.[1])

Sylvestris, nach der alten Schreibweise bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 147, besser silvestris, sc. Tibia, das ist die Waldflöte als Orgelstimme, vgl. diesen Artikel.

T.

Tabulatur vgl. im Art. „Orgeltabulatur" (Bd. II. S. 608. 609).

Tag, Christian Gotthilf, Kantor und Musikdirektor zu Hohenstein, war 1735[2]) zu Beyerfeld im kursächsischen Erzgebirge geboren. Sein Vater, der dortige Schulmeister und Organist, ein fleißiger und geschickter Mann, gab ihm den ersten Unterricht in der Musik. Von 1749—1755 besuchte er die Kreuzschule zu Dresden und war hier Homilius' Schüler in der Musik, auch Präfekt des Schülerchors. 1755 war er eben auf dem Wege nach Leipzig, um als Student der Theologie die Universität zu beziehen, als er in Hohenstein im Schönburgischen zum Kantor und Schulkollegen bestellt wurde. Hier, in kleinstädtischen Verhältnissen beschränktester

[1]) Beide Werke werden auf der Stadtbibl. zu Danzig aufbewahrt. Der polnische Kapellmeister Marco Scacchi kritisierte auf Betreiben des jüngeren Förster den ersten Teil dieses Werks in einer eigenen Schrift: „Cribrum musicum ad triticum Syfertinum etc. Venetiis 1643, die er auch an Stobäus sandte. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1883. S. 68. 69. Dagegen schrieb Syfert: „Anticribratio musica, ad avenam Scacchianam etc." Danzig 1643. Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 68—74. Forkel, Allg. Lit. der Musik 1792. S. 477. Mit Bezug auf diesen Streit, in dem Scacchi nochmals antwortete, indem er eine Anzahl Gutachten und darunter solche von Heinrich Schütz, Johann Stobäus, Tobias Michael, Ambrosius Profe u. a. produzierte, meint Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 174 „die bekannten Verdienste Syferts liegen auf dem Gebiete der streitbaren Kunst", hat ihm aber damit unrecht gethan.

[2]) Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst III. S. 90. Gerber, Altes Lex. II. S. 613 hatte „geb. ums Jahr 1738"; daraus machte Eitner, Verzeichnis neuer Ausg. 1872. S. 189 „geb. 1738 (n. Gerber)"; er hat auch den falschen Vornamen „Christoph" statt Christian und läßt, gleich Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 973, Tag zu Hohenstein sterben. — Wir folgen hier Rochlitz, der unserm Kantor a. a. O. III. S. 89—105 unter dem Motto „Ein kleiner Mann ist auch ein Mann" ein freundliches Denkmal gesetzt hat.

Digitized by Google

Art, wirkte er von da an mit treuem Fleiße, schrieb seine zahllosen Kirchenkantaten in der stillos-flauen Weise seiner geistesarmen Zeit[1]) und machte sich damit einen Namen. 1805 feierte Tag sein 50jähriges Amtsjubiläum und 1808 legte er sein Amt nieder und ging zu einer Tochter, die an den Pfarrer zu Niederzwönitz verheiratet war. Hier starb er am 19. Juli 1811 im 77. Jahr seines Alters. — Von Tags Werken, unter denen sich auch schon „Sinfonien für Orgel und Orchester", „Choralvorspiele mit Oboe oder Horn" u. dgl. befinden, ist nur weniges gedruckt worden. Wir führen an:

1. Der Glaube: „Wir gläuben all an Einen Gott" ꝛc., mit einer neuen Melodie für die Orgel ꝛc. Leipzig, in Kommission der Breitkopfischen Buchhandlung (1793). Qu. Fol. 4 S. — 2. Melodie zum Vaterunser und zu den Einsetzungsworten des Abendmahls mit Orgel. Leipzig, Melzer. 4°. — Diese beiden Stücke waren seiner Zeit in kirchlichem Gebrauch: das erste derselben stand in älteren mitteldeutschen Choralbüchern (vgl. die Nachweise in dem betreffenden Art.), das zweite sogar in der Sächs. Kirchenagende von 1810. — 3. Motette: „Erhebt den Herrn, ihr weiten Himmelskreise," bei Hiller, Vierst. Motetten und Arien. III. 1779. Nr. 9. S. 36. — 4. O du, durch den die Thäler blühen. Motette à 4 voci, bei Hientzsch, Neue Sammlung von Chören und Motetten ꝛc. I. Breslau 1828. Nr. 12.[2])

Tag des Zorns, o Tag voll Grauen, Choral. Die Sequenz Dies irae, dies illa (vgl. den Art.) hat man nicht mit Unrecht als den „über die Zeiten in das Ende der Tage hinausschauenden Gipfel der gesamten lateinischen Kirchendichtung" bezeichnet. Um sie auch für den deutschen Kirchengesang zu gewinnen, ist sie gleich dem Stabat mater mit Übersetzungen förmlich „überschüttet und überregnet" worden.[3]) Die evangelische Kirche besitzt schon seit der Mitte des Reformationsjahrhunderts in ihrem „Es ist gewißlich an der Zeit" (vgl. den Art.) eine liedmäßige Übertragung des Sequenztextes, die aber nicht eine Übersetzung, sondern eine freie Bearbeitung in deutschem Geiste darstellt und darum allein

[1]) Rochlitz a. a. O. bezeichnet seine Kantaten als „erleichterte und einigermaßen modernisierte Nachahmungen von Hasse und Homilius," und meint: Tag sei zwar „kein genialer Architekt, aber ein tüchtiger Maurermeister" gewesen.

[2]) Vgl. auch Müller, Die musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 376. — Hier werden auch noch zwei Werke von einem Christian Traugott Tag angeführt, der von unserm Tag unterschieden wird. Diese Stücke erschienen 1813 und 1815 zu Glauchau gedruckt, und ist ihr Komponist um diese Zeit möglicherweise hier Kantor gewesen, wenn er nicht doch mit unsrem Tag identisch ist.

[3]) Dr. Fr. G. Lisco, Dies irae. Ein Beitrag zur Hymnologie. Berlin 1840 „weist 70 deutsche Bearbeitungen nach, giebt 40 metrische Übersetzungen und fügt in einem Nachtrag 1843 noch 15 neue Versionen von 1826—1842 bei." — Über die Verdeutschungen der älteren katholischen G.-BB. vgl. man Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied II. 1883. Nr. 354. S. 321—324. I. 1886. Nr. 420. S. 740.

Digitized by Google

allgemeine kirchliche Geltung erlangen konnte. Alle neueren Übersetzungen, von denen namentlich die von Bunsen („Tag des Zorns, o Tag voll Grauen") und Knapp („Jenen Tag, den Tag der Wehen") in manche Kirchengesangbücher der Gegenwart Aufnahme fanden, sind ein vergebliches Ringen nach „einer dem Urtext ebenbildlichen Übertragung" geblieben. Nicht eine derselben ist so geartet, daß sie in den Gemeindegesang übergehen und in demselben heimisch werden könnte. Alle samt und sonders sind sie gezwungen und undeutsch, nicht geworden, sondern gemacht und darum unvolksmäßig.[1]) — Ganz ähnlich wie mit dem Text, steht es nun auch mit den Melodien. Die katholische Kirche besitzt zum lateinischen Originaltext eine treffliche liturgische Weise im I. und II. Kirchenton (Dorisch und Hypodorisch),[2]) die nach der „späteren Anordnung" des Graduale romanum aus drei Abschnitten von je drei Zeilen und einem „Abgesang" (von der 18. Strophe des Textes „Lacrymosa dies illa" an) besteht. Diese Melodie in ihrer originalen Fassung, wie wir sie im Artikel „Dies irae" nachzutragen haben werden, hat schon Ludecus in seinem Missale 1589. II. Bl. 64 ff. in die evangelische Kirche herübergenommen. Auf sie sind auch manche Choralbücher der Gegenwart, wie Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 187. S. 117. 118; Strauß, Liturg. Andachten. 2. Aufl. 1853. II. Nr. 25. S. 130—132; Layritz, Kern II. Nr. 169. S. 20. 21; Ch.-B. Hermannsb. 1876; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 433. S. 394 bis 397; Fromm und Stange, Schlesw.-Holst. Ch.-B. 1888. Nr. 115. S. 140 bis 143 u. a. wieder zurückgegangen und bringen sie unter Beseitigung der Nebennoten zum deutschen Text. — Des weitern finden sich zum deutschen Text in neuen Gesang- und Choralbüchern noch verschiedene Weisen, die sich als Bearbeitungen mehr oder weniger einschneidender Art von irgend einem der vier Abschnitte der katholisch liturgischen Melodie erweisen.[3]) Wir führen an: Aargauer G.-B. 1844.

[1]) Dagegen will auch das nichts besagen, wenn man bei jeder einzelnen Strophe ausdrücklich den Schriftgrund nachweist, wie Ebrard bei seiner Übersetzung im Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 710. S. 628. 629 gethan hat. — Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds 1855. I. S. 119 meint: „dem Geiste und Wesen der deutschen Sprache unangemessen ist der Versbau der alten Sequenz, welchen die neueren Übersetzungen durchgängig beibehalten haben." Auch Dr. H. A. Daniel sah die Ursache, warum bis jetzt keine „deutsche Fassung dieses strahlenden Kleinods" hat gelingen wollen, „zum guten Theil in der Differenz der deutschen und lateinischen Sprache," dann aber auch „mit Bestimmtheit darin, daß sie so unübertrefflich gewählten Vokal-Assonanzen des Gigantenhymnus noch von keinem Übersetzer beachtet worden" seien. Vgl. Bäßler, Auswahl altchristl. Lieder. 1858. S. 119. 120.

[2]) Wenn W. S. Rockstro bei Grove, Dict. of Music. IV. S. 614 bezüglich der Herkunft dieser Melodie meint: „we can scarcely doubt, that, if not composed by Thomas de Celano himself, it was adapted to his verses at the time of their completion," so kann dies füglich dahin gestellt bleiben.

[3]) Eine solche steht schon bei Bunsen, G.-B. 1833. Musikanh. Nr. 8. S. 6. 7 unter der Überschrift: „Alte lateinische Mel. verbessert (?!) durch Reissiger." Sie ist aber eine arge Ballhornierung.

Digitized by Google

Nr. 354. S. 646. 647; Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 2. S. 5;[1]) Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 548. S. 505; Molck, Mel.-Buch 1857. Nr. 278; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 770. S. 628; Bergner, Rigaiſches Ch.-B. 1878. Nr. 56. — Dazu kommen ſchließlich noch zwei neue Melodien für den deutſchen Text: die eine von Kocher, Stimmen 1838. Nr. 672. S. 680. 681; Zionsharfe 1855. I. Nr. 1043. S. 488; Württ. Ch.-B. 1844. kl. Ausg. 9. Aufl. 1868. Nr. 40b. S. 30, die andre von Joh. Friedr. Schwenke, Hamb. Mel.-Büchlein 1843. Nr. 61. Ausg. 1845. Nr. 154. S. 58. — Von allen dieſen wird kaum je eine in den evangeliſchen Gemeindegeſang Aufnahme finden und noch weniger in demſelben heimiſch werden:[2]) die dem alten Choral entnommenen ſind wie der Text nicht deutſch und nicht volksmäßig, und die neuen ſind überflüſſig, denn ſie haben nicht ſolchen muſikaliſchen Wert, daß ſich ihre Einführung lohnen würde. So wird die deutſche evangeliſche Kirche eben bei ihrem „deutſchen Dies irae", dem Lied „Es iſt gewißlich an der Zeit" bleiben müſſen, und ſie thut recht daran.[3])

Tamitius, Andreas, Hoforgelbauer zu Dresden, als welcher er 1669 angeſtellt wurde und 1770 ſtarb.[4]) Er war ein namhafter Meiſter ſeiner Zeit und erbaute als „eines ſeiner herrlichſten Werke 1683—1684 nebſt zwei Orgelmacher- und einem Tiſchlergeſellen die Orgel zu Görlitz in der Petri-Paulskirche von 47 Stimmen für 3 Manuale und Pedal, das aber 1691 ſchon wieder ein Raub der Flammen wurde" (Gerber). Als Erſatz für dieſes Werk erbaute dann Caſparini ſeine berühmte Orgel. Der Sohn dieſes älteren Tamitius war:

Tamitius, Johann Gottlieb. Er hatte ſeine Werkſtätte zu Zittau, wo er während der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts baute und noch 1754 lebte.

---

[1]) Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 220 führt zwar dieſe Weiſe aus dem 17. Jahrh. an und ſie ſteht auch in „Alte catholiſche Kirchengeſäng ꝛc." Köln 1617. 12°. Anh. Bl. 70; aber ſie iſt ſicherlich auf den Abgeſang („Lacrymosa etc.") der liturg. Mel. zurückzuführen. Bei Bäumker, a. a. O. II. S. 323 ſteht eine mehrfach anklingende Weiſe.

[2]) Wir können daher hier auch füglich darauf verzichten, irgend eine derſelben mitzuteilen; etwaige Intereſſenten finden ſie bei Zahn, Melodien I. Nr. 44—47. S. 17—19. II. Nr. 3896. 3897. S. 536. 537. V. Nr. 8659. 8660. S. 340. Nr. 8741. S. 364.

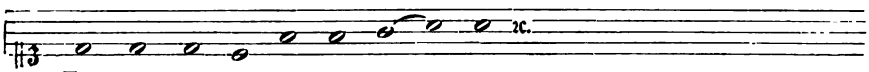
[3]) Wir halten es in Bezug auf dieſes mit dem trefflichen Caſpari, der in ſeiner Erzählung „Der Schulmeiſter und ſein Sohn" den alten Udalricus Gaſt, Schuldiener zu Sommershauſen in Franken, ſagen läßt: „Iſt mirs doch immer, ſo oft ich die Weiſe zu dieſem Lied höre, wie wenn die Erde ſich bewegte und die Toten ſich rührten in den Grüften, und die Stimme des Erzengels allem Fleiſche riefe: „Siehe, der Bräutigam kommt; gehet aus ihm entgegen!" Das iſt ein lutheriſch Dies irae, das kein Menſchenkind ſollte hören können, ohne daran zu denken, wie wir alle müſſen offenbar werden vor dem Richterſtuhl Chriſti." Vgl. Koch-Lauxmann, Geſch. des Kirchenlieds. VIII. S. 663.

[4]) Vgl. Fürſtenau, Zur Geſch. der Muſik und des Theaters in Dresden. I. S. 256 Gerber, Neues Lex. IV. S. 317. 318.

Digitized by Google

An seinen Werken rühmte man die ausgezeichnete Intonation und „vortreffliche Flötenstimmen“. Sein Sohn, dessen Vorname nicht genannt wird, setzte das väterliche Geschäft fort und lebte noch zu Gerbers Zeit in Zittau. „Diese Familie hat besonders in Böhmen, in der Lausitz und in Schlesien viele vortreffliche Werke erbauet.“

Tantum ergo heißt ein in der katholischen Kirche vielgebrauchter Chorgesang, der dadurch eine besondere Feierlichkeit erhält, daß er immer nur in Gegenwart des Allerheiligsten gesungen wird. Den Text desselben bilden die beiden letzten Strophen (5 und 6) des Hymnus Pange lingua gloriosi corporis mysterium (vgl. den Art. Bd. II. S. 668), und auch die liturgische Melodie ist dieselbe:



5. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum etc.
6. Ge - ni - to - ri ge - ni - to - que etc.

Über diese Melodie haben die alten Meister zahlreiche Tonsätze geschaffen, unter denen die von Palestrina und Vittoria zu den schönsten gehören.[1]) Der fast tägliche Gebrauch des Tantum ergo während der Benediktion in der katholischen Kirche hat die neueren katholischen Komponisten veranlaßt, eine fast endlose Reihe solcher Stücke in freier Liedform zu schreiben, die meist musikalisch ebenso nichtssagend als kirchlich wertlos sind.[2]) — Da in der evangelischen Kirche das Pange lingua („Meine Zung erkling“) schon im Reformationsjahrhundert wieder aus den Gesangbüchern verschwand, so ist auch das Tantum ergo bei uns nicht weiter bekannt geworden. Das schließt nicht aus, daß es als Gesang während der Distribution, als welcher es ehmals diente,[3]) neben andern Gesängen ebenfalls wieder aufgenommen werden könnte.[4])

Taubert, Dr. Otto, Musikdirektor und Lehrer am Gymnasium zu Torgau, ist am 26. Juni 1833 zu Naumburg geboren. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, wo er in der Musik von Otto Claudius unterrichtet wurde und als

[1]) Palestrinas Pange lingua in seinen „Hymni totius anni“ schließt mit einem 5stimmigen Tantum ergo. Vittoria hat nur die letzte Strophe Genitori genitoque komponiert. Vgl. Proske, Musica Divina. Tom. III. S. 393—395. Hier sind S. 395—398 noch zwei weitere Pange lingua von Pitoni und Casini mitgeteilt.

[2]) Nur zwei solcher von Mozart für 4 Singstn., Streichorg. und Orgel, vgl. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 142 und 197, und drei von Schubert, zwei in C-dur für 4 Singstn., Streichquartett u. Orgel, eines in Es-dur, mögen genannt sein.

[3]) Vgl. Wittenb. K.-O. 1533 bei Förstemann, Urkundenbuch I. 1842. S. 388. Mansfeldische Kirchen-Agende 1580 u. a.

[4]) Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 260a. b. 261. S. 417—419 sind drei Pange lingua unter den Distributionsgesängen mitgeteilt.

Digitized by Google

Sänger im Domchor mitwirkte. 1855—1858 studierte er Philologie zu Halle, promovierte 1859 zu Bonn und war dann Lehrer an verschiedenen Gymnasien in Rheinland, Westfalen und Ostpreußen. Seit Ostern 1863 wirkt er als Lehrer am Gymnasium und Kantor an der Stadtkirche zu Torgau, und steht als Dirigent des städtischen Gesangvereins an der Spitze der dortigen musikalischen Bestrebungen. — Taubert veröffentlichte schon 1859 ein Bändchen Gedichte; als Komponist hat er eine Anzahl ein- und mehrstimmiger Lieder geistlichen und weltlichen Inhalts herausgegeben, und als Musikgeschichtsforscher lieferte er in einigen Gymnasialprogrammen (Paulus Schede-Melissus. 1864, Pflege der Musik in Torgau. 1868, Der Gymnasial-Singchor zu Torgau 1870) wertvolle Beiträge zur Biographie einiger evangelischer Kirchenmusiker, insbesondere zu der Johann Walthers (vgl. den Art.). — Eine Choralmelodie von ihm zu „Laßt mich gehn" vgl. man in diesem Artikel (Bd. II. S. 20), zu dem noch zu bemerken ist, daß Tauberts Weise jetzt auch in das neue Kasseler Ch.-B. 1890. Anh. Nr. 18a. S. 150 Aufnahme gefunden hat.

Taufe, Kirchengesang bei der Taufhandlung. Die älteren Kirchenordnungen wußten von nichts anderem, als daß die Taufhandlung im Gemeindegottesdienst, „in facie ecclesiae" stattfinde.[1]) Aber schon im vorigen Jahrhundert mußte man auf „mehrere Ceremonien" bedacht sein, um „das Volk eher zu bewegen, bei der Taufhandlung zu erscheinen,"[2]) und jetzt mag die Theorie des Kultus geradezu aussprechen, daß „die Gegenwart der Gemeinde notwendig im Wesen der Taufe und des Kultus liege": es muß doch geklagt werden, „bei der Taufe sei die Gemeinde leider vielfach nicht mehr anwesend."[3]) — Bei der Taufe im Gemeindegottesdienst wurde es von jeher als selbstverständlich erachtet, diese Handlung auch musikalisch mit Gemeinde- und Chorgesang auszustatten. Zum Eingang wurde ehmals gesungen „Komm heiliger Geist, Herre Gott", danach der 9., 114. oder 115. Psalm, dann auch „Christ unser Herr zum Jordan kam"; nach der Taufe „soll Chor und Gemeinde mit Andacht und Freude singen Te Deum laudamus deutsch, letztlich aber die Kirche „Dankſagen wir alle" oder „Es woll uns

[1]) Vgl. z. B. Lüneb. K.-O. 1564. 1598. 1643, wo die Taufe im Hauptgottesdienst an die Stelle zwischen Lesung der Epistel und des Evangeliums gesetzt ist. Pommernsche K.-O. 1535. 1563 mit der schönen Begründung: „auf daß Predigtstuhl, Altar und Tauf, Geist, Blut und Wasser untereinander sich Zeugnis geben und Christum predigen." Die Wittenb. K.-O. 1533 kennt als Haustaufe nur die Nottaufe. Vgl. Förstemann, Urkundenbuch I. 1842. S. 384. 385.

[2]) Vgl. Gerber, Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen 1732, der da meint, daß man zu dem Ende „bei der Taufe gar nützlich und erbaulich mehrere Ceremonien gebrauchen könnte und sollte, z. B. mit allen Glocken läuten, das Te Deum, Christ unser Herr, Gott der Vater wohn uns bei u. dgl. singen."

[3]) Vgl. Ehrenfeuchter, Theorie des christl. Kultus. 1840. S. 186. Palmer, Evang Katechetik. 4. Aufl. 1856. S. 615.

Digitized by Google

Gott genädig ſei".[1]) Als typiſch feſtſtehende Gemeindegeſänge bei der Taufhandlung ſind zunächſt die älteren „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam" zum Anfang, und „Gott Vater, Sohn und Geiſt verleih", die doxologiſche Schlußſtrophe des Liedes „O Gott, da ich gar keinen Rat" (Verf. unbekannt; zuerſt im Hannovr. G.-B. 1652. 1659. S. 184) nach derſelben Melodie zum Schluß anzuſehen; jetzt ſind weiter vielfach typiſch geworden die neueren Lieder „Liebſter Jeſu, wir ſind hier, deinem Worte nachzuleben" von Benj. Schmolck (1704) und „Ich bin getauft auf deinen Namen" von Joh. Jak. Rambach (1734). An ihnen kann ſich auch der Chor, neben der etwaigen Ausführung der älteren liturgiſchen Stücke, ſo beteiligen, daß er abwechſelnd mit der Gemeinde einzelne Strophen derſelben in kunſtmäßigem Tonſatz ſingt. Wir führen von ſolchen Tonſätzen, die in Neudrucken zugänglich ſind an: zu „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam": Seth Calviſius 1597 in meinem Ch.-B. II. Nr. 198. S. 16. 17; Eccard 1598 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 518b. S. 734—736; Mich. Prätorius 1609 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 385. S. 224; Hans Leo Haßler 1608 bei v. Winterfeld, Ev. Kirchengeſ. I. Beiſp. Nr. 75. S. 73 und Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 518a. S. 733; Seb. Bach, Choralgeſ. Ausg. 1832. Nr. 66. S. 39. Nr. 119. S. 69. Erk, Bachs Choralgeſ. I. Nr. 15. S. 9. II. Nr. 174. S. 13, und mein Ch.-B. II. Nr. 199. S. 18; zu „Liebſter Jeſu, wir ſind hier": Seb. Bach, Choralgeſ. Ausg. 1832. Nr. 131. S. 75. Nr. 328. S. 188, mein Ch.-B. II. Nr. 179. S. 3.[2]) — Bei Taufen in der Kirche, bei denen die Gemeinde nicht anweſend iſt, kann natürlich nicht geſungen werden, aber in manchen Gegenden iſt dann wenigſtens Orgelſpiel gebräuchlich,[3]) und können alſo auch in dieſem Fall die typiſchen Taufmelodien erklingen.[4])

Tauſcher, Johann Gottlieb (oder Gottfried), war Gerichtsdirektor zu Waldenburg in Sachſen, dann Notarius und Amtmann zu Lößnitz, wo er 1787 geſtorben iſt. Von ihm erſchien die folgende Schrift:

Verſuch einer Anleitung zur Dispoſition der Orgelſtimmen nach richtigen Grundſätzen und zur Verbeſſerung der Orgel überhaupt. 1778. 78 S. 8°. Im Anhang: „Nachricht von einer neuerfundenen Windlade der Gebrüder Wagner (vgl. den Art.), Orgelbauer zu Schmiedefeld bei Suhl, die in einer Orgel zu Hohenſtein im Schönburgiſchen angebracht worden iſt." — Die Bibl.

[1]) So hat die Öſtreichiſche K.-O. von 1571 allerdings zunächſt für die Taufe von Erwachſenen vorgeſchrieben. Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz III. S. 732.

[2]) Andere Taufgeſänge für den Chor geben noch Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 519 bis 530. S. 737—754.

[3]) So z. B. in Württemberg, wo auch noch ganz ſo, wie nach der Wittenb. K.-O. 1533 ſchon zu Luthers Zeit in Wittenberg „der Cuſter ſein gewonlich tranckgelt oder geſchencke" erhält.

[4]) Schenk, Handagende 1857. S. 337 hält es für wünſchenswert, daß auch Haustaufen „mit Geſang begonnen und geſchloſſen" werden.

Digitized by Google

zu Königsberg bewahrt auch noch ein Musikwerk von Tauscher auf: „Coro: Preis dem Herrn, dem Unendlichen" mit Orch.[1])

Te Deum laudamus. Dieser „herrlichste und berühmteste Hymnus der alten Kirche" in seiner liedmäßigen Fassung durch Luther ist schon in dem Art. „Herr Gott, dich loben wir" (Bd. I. S. 570—573) behandelt worden. So erübrigt hier nur noch, das Notwendigste über den liturgischen Gebrauch desselben in der evangelischen Kirche beizubringen. — Dem Herkommen gemäß, wie sich solches in der mittelalterlich-römischen Kirche festgestellt hatte, verwendete auch die deutsche evangelische Kirche das Te Deum zunächst und hauptsächlich als Canticum in der Mette der Sonn- und Festtage, und ließ es hier, anfänglich entweder lateinisch oder deutsch, später mehr und mehr nur deutsch, in der alten antiphonischen Weise singen. Entweder sang „der Chor einen Vers und die Gemeinde hauffen (d. i. im Schiff der Kirche) den andern," oder auch „die ganze Kirch mit den Schülern („Pueri", den Chorknaben) Vers um Vers," und um die Gemeinde hiezu anzuleiten, sollte „ein schuelgesell in dem schulerstull mitten in der kirchen mit dem Volck auff alle halbe Vers, wie es gemacht ist, antworten. Er mag auch zum Ersten ettliche knaben in den stul zu hulff nehmen, bis das volck sich gewent, solch Te deum mitzusingen", oder es sollte „der Opfermann aus dem Chor hintreten und die Gemeine, daß sie fein ordentlich singe, regieren."[2]) Außerdem diente das Te Deum in der ersten Reformationszeit bisweilen auch schon in der Sonntagsvesper als Gemeindegesang vor der Nachmittagspredigt, neben dem Chorgesang des Magnificat und Nunc dimittis. In späterer Zeit kam es dann noch in den Hauptgottesdienst, entweder als Graduale für Chor und Gemeinde zwischen der Lektion der Epistel und des Evangeliums, z. B. am Michaelisfest, am Erntedankfest und an den Apostelntagen,[3]) und im 18. Jahrhundert war es als Gemeindegesang nach der Predigt im Hauptgottesdienst des Neujahrsfestes vorgeschrieben.[4])

[1]) Vgl. Müller, Die Musik. Schätze der Bibl. zu Königsberg. 1870. S. 370. Mskr. in Fol. 20 Blatt. — Von einem sonst nicht bekannten, jüngeren H. G. Tauscher sind in dem Hofmeisterschen Handbuch der Musikliteratur folgende Orgelwerke verzeichnet: Choralvorspiele und Orgelstücke verschiedener Art, nebst einer 5stimmigen Fuge. 2 Hfte. Leipz., Hofmeister. — Choralvorspiel „Nun komm der Heiden Heiland." Erfurt, Körner.

[2]) Vgl. Wittenb. K.-O. 1533 bei Förstemann, Urkundenbuch I. 1842. S. 388. Lauenb. K.-O. 1535. Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. Für diese verschiedenen Gesangsweisen findet man Tonsätze bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I.: Nr. 361. S. 632—635 von Melchior Vulpius 1604 für Pueri und Chor oder Gemeinde; Nr. 362. S. 635—638 für Chor und Gemeinde von Seth Calvisius 1598; Nr. 363. S. 638—646 von Barth. Gesius 1601 für zwei Chorhälften.

[3]) Vgl. Kalenb. K.-O. 1569. Lauenb. K.-O. 1585. Ludecus, Missale 1589. Goth. Cant. sacrum 1648.

[4]) Vgl. Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch 1714. S. 114—119. Schaumburg-Lippesche K.-O. 1767. — Auch in Leipzig wurde es so gebraucht, darum hat Seb. Bach seine Neujahrskantate „Herr Gott, dich loben wir" auf die Melodie gegründet.

Digitized by Google

Während aber schließlich der eigentlich kirchlich-liturgische Gebrauch unsres Hymnus gänzlich abkam, und derselbe jetzt, obwohl er noch in allen Gesang- und Choralbüchern steht, kaum noch gesungen wird, weil eben die Gemeinden ihn — nicht mehr singen können, ist das Te Deum mehr und mehr der eigentliche Festgesang bei besonderen kirchlich-politischen Dank- und Jubelfesten geworden. Als solchen hatte ihn schon die mittelalterlich-katholische Kirche benutzt und die Messen und Tonsätze über den Cantus firmus der Kirchenmelodie, die von älteren Kirchenkomponisten der polyphonen Schule zahlreich vorhanden sind, waren wohl mit hauptsächlich auch für solche Zwecke gemeint.[1]) Ausschließlich für solche Feste ist dann bekanntlich eine Menge freier Kompositionen des Textes von jeder Form und jeglichen Umfangs, bis zu dem großer oratorischer Musikwerke geschaffen worden, zu deren Begleitung öfters alle Mittel, namentlich auch die militärischen Pompes mit Kanonendonner und Feuerwerk, verwendet worden sind. Von solchen oratorischen Kompositionen des Te Deum mögen als die bekanntesten noch namhaft gemacht werden: die Händels, das „Utrechter Te Deum" von 1713 und das „Dettinger Te Deum" von 1743, dann das Te Deum Grauns auf die Prager Schlacht 1756, das durch die Umstände seiner ersten Aufführung vor Friedrich d. Gr. allein in der Schloßkirche zu Charlottenburg (1763) besonders berühmt geworden ist, endlich aus unsrer Zeit das viel besprochene Te Deum von Berlioz für 2 Chöre, Orchester und obligate Orgel.[2]) —

Tegetmayer, Georg, Domorganist zu Magdeburg, war am 20. Januar 1687 zu Badersleben bei Halberstadt geboren und erhielt von dem dortigen Organisten Jakob Delius den ersten Unterricht in der Musik. Von 1699—1703 war er vier Jahre lang Schüler des Domorganisten Karl Steinbrück zu Halberstadt und versah von 1701 an zugleich den Organistendienst an der dortigen St. Paulikirche. Nachdem er 1703—1707 mit einem vornehmen Herrn und Kenner der Musik auf Reisen gewesen war, wurde er 1708 Organist zu Hornburg und 1711 Hoforganist zu Quedlinburg. Unterm 12. Juni 1715 übernahm er die Organistenstelle am Dom zu Magdeburg, die er inne hatte, bis er um 1750 starb. Nach Gerbers

[1]) Wir nennen nur von Palestrina „In te Domino speravi", 5 voc., die fünfte, und „Te Deum laudamus", 6 voc., die sechste im 9ten Buch seiner Messen. Bei Proske, Musica divina. Tom. IV. S. 402—439 sind drei Sätze des Te Deum von Felice Aneris, Didaco Ortiz und Jakob Gallus (letzterer doppelchörig) mitgeteilt. — Im gleichen Sinn hat auch noch Seb. Bach in seiner Leipziger Ratswahl-Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn" (vgl. den Art.) einige Sätze des Te Deum anklingen lassen.

[2]) Die beiden Werke Händels sind gedruckt in der Ausg. der deutschen Händel-Ges. Bd. XXV und Bd. XXXI; drei kleinere Te Deum von Händel in D-dur, B-dur und A-dur, in Bd. XXXVII. Grauns Te Deum erschien in Part. 1757 und ist in mehreren Kl.-A. noch in der Gegenwart gedruckt worden; vgl. auch den Art. „Graun". — Berlioz' Werk erschien als Op. 22, und dessen letzter Satz, von „Judex crederis" an, galt dem Komponisten selbst „zweifellos als die bedeutendste unter seinen Hervorbringungen." Vgl. auch Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II. 1. S. 277—290.

Digitized by Google

Zeugnis wurde Tegetmayer „allgemein unter die vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit gezählt," aber Kompositionen von ihm sind nicht mehr bekannt.

Telemann, Georg Michael, der Enkel[1]) des folgenden, war am 20. April 1748 zu Plön in Holstein, wo sein Vater Prediger war, geboren. In seinem 7ten Jahr verlor er diesen, und der Großvater nahm ihn zu sich nach Hamburg. Hier machte er im Johanneum die Schulstudien und erlangte unter des Großvaters Leitung zugleich eine tüchtige musikalische Bildung, die ihm ermöglichte, während der letzten Jahre von dessen Amtsführung die Stelle des Accompagnisten bei den Kirchenmusiken zu versehen und diese in der Zwischenzeit von Telemanns Tod bis zu C. Phil. Em. Bachs Amtsantritt (Juni 1767 — Jan. 1768) ganz zu leiten. Ostern 1771 bezog er die Universität Kiel, um Theologie zu studieren, folgte aber schon 1773 der Berufung als Kantor und Organist an die Domkirche und Schule zu Riga. Hier wirkte er 54 Jahre lang mit anerkanntem Berufseifer, trat 1828 in den Ruhestand und starb am 4. März 1831 in dem hohen Alter von 83 Jahren. — Von diesem jüngeren Telemann, der sich auf den Ruhm seines Großvaters viel zu gute that, sich aber dadurch gleichwohl nicht abhalten ließ, dessen Werke zu verändern,[2]) sind außer einem „Unterricht im Generalbaß" noch folgende Werke gedruckt worden:

1. Beytrag zur Kirchenmusik, bestehend in einer Anzahl geistlicher Chöre, wie auch für die Orgel eingerichteter Choräle und Fugen. Leipz. 1785. 140 S. Fol. — 2. Choralbuch („Sammlung alter und neuer Kirchenmelodien") über das zu Riga seit 1810 eingeführte neue Gesangbuch. Mitau 1812. qu. 4°. — 3. Über die Wahl der Melodie eines Kirchenlieds. Riga 1821. 8°. 14 S. — 4. Unterricht im Generalbaßspielen auf der Orgel. Hamb. 1773. 4°. 112 S.

Telemann, Georg Philipp, war am 14. März 1681 als der Sohn des Predigers Heinrich Telemann (gestorben am 17. Januar 1685) an der Heilig-Geistkirche zu Magdeburg geboren. Über seine Jugend- und Schulzeit sagt er uns selbst:[3]) „meine Schulen sind gewesen: in Magdeburg die Alt-Städter, hernach die

[1]) In den von Chrysander, Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 23. 24. S. 177—181. 185 bis 187 mitgeteilten Briefen, nennt dieser Telemann den G. Ph. Telemann immer seinen „Großvater", und es ist also nur ein Irrtum, wenn Chrysander das. S. 177. 180 ihn zu dessen „Neffen" macht.

[2]) „Verbessern" nennt er dies als echter Sohn der rationalistischen Zeit und philosophiert darüber in einem Brief an Pölchau vom Jan. 1823 so: „Warum wollen wir der Nachwelt das Schlechtere überliefern, wenn wir es besser geben können? und was liegt ihr daran zu wissen, ob das Original η oder ε hat? Wäre es übel, wenn ein Mann von dazu nötigem Talent selbst den guten Homer da, wo er dormitierte, wirklich verbesserte, um der Welt ein vollendeteres Werk darzustellen?" Vgl. Allg. musik. Ztg. a. a. O. S. 186.

[3]) In einem Brief an Joh. Gottfr. Walther, den Lexikographen, dat. Hamburg den 20. Dezbr. 1729 und im Musikvereins-Archiv zu Wien aufbewahrt. Vgl. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg 1890. S. 35. 36.

Digitized by Google

Domschule, hierauf die auf dem Zellerfelde auf dem Harze, und endlich das Gymnasium zu Hildesheim. Die Musik habe ich zeitig getrieben, und schon im 11. oder 12. Jahre eine Oper, so auch in Magdeburg aufgeführet worden, verfertiget, zu geschweigen der Kirchenstücke und Motetten fürs Chor, deren ich schon vorher eine ziemliche Anzahl gemacht, wobey ich zugleich fürs letztere verschiedene Arien poetisch aufgesetzet, wie ich auch die Flöte à bec, Violine, nebst dem Klavier ergriffen und mich auch von letzterem gleich zum Generalbasse gewendet. Bey allem dem ist die bloße Natur meine Lehrmeisterin, ohne die geringste Anweisung gewesen, es müßte denn seyn, daß ich anfangs 14 Tage lang auf dem Klaviere unterrichtet worden." Nach vollendeten Schulstudien bezog Telemann 1700 die Universität Leipzig, um Jurisprudenz zu studieren, bethätigte sich daneben aber fortgehend auch als Musiker, indem er Kirchenmusiken für die Thomaskirche schrieb, ein Collegium musicum unter den Studenten gründete und mit Erfolg leitete, und Opern für das Leipziger Theater verfaßte (nach Text und Musik), in denen er gelegentlich selbst als Sänger auftrat. Am 18. August 1704[1]) übertrug ihm der Rat zu Leipzig die Organistenstelle an der Neuen Kirche zugleich mit dem Auftrag, auch „die völlige Musik an dieser Kirche zu dirigieren," die von seinem Verein ausgeführt wurde. Damit war der Übergang Telemanns zur Musik als Lebensberuf entschieden. Noch im selben Jahr 1704 jedoch ging er als Kapellmeister des Grafen Promnitz nach Sorau und fand hier namentlich im Umgang mit dem gelehrten Kantor Printz musikalische Anregung. 1708 folgte er der Berufung als Konzertmeister und Sekretär an den Hof zu Eisenach und wurde hier schon 1709 Kapellmeister. Von Eisenach aus verkehrte er viel in Weimar[2]) und trat namentlich zu Seb. Bach in freundschaftliche Beziehungen, wie er denn 1714 auch Patenstelle bei dessen Sohn Karl Phil. Em. Bach versah. 1712 siedelte er als städtischer Kapellmeister „zun Barfüßern" (der jetzigen Paulskirche) nach Frankfurt a. M. über, blieb aber zugleich auch Eisenachischer Kapellmeister „von Haus aus."[3]) Endlich am 10. Juli 1721 wurde Tele-

[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 4. Seit Walther, Musik. Lex. 1732. S. 596 wurde hier immer irrtümlich 1701 angegeben; so bei Gerber, Altes Lex. II. S. 628 bis herab auf Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 125 und Sittard, a. a. O. S. 36.

[2]) Besonders nahe stand er dem Weimarischen Prinzen Johann Ernst, der ein Schüler Joh. Gottfr. Walthers und selbst Komponist war, aber schon am 1. Aug. 1715 zu Frankfurt im 19. Jahre starb. Telemann widmete dem Prinzen 1715 ein Werk von 6 Violinsonaten mit Klavier, und gab 1714 oder 1715 auch 6 Konzerte desselben heraus. Vgl. Mattheson, Große Generalbaßschule 1731. S. 409. Walther, a. a. O. und Spitta, a. a. O. I. S. 408. 409.

[3]) Nachdem am 1. Dezbr. 1716 der Weimarische Kapellmeister Samuel Drese gestorben war, ging man mit dem Plan um, unter Übergehung Bachs „den vielgewandten und entsprechend gefeierten Telemann zum allgemeinen Sachsen-Ernestinischen Kapellmeister zu machen." Doch kam der Plan nicht zur Ausführung. Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 364. Spitta, a. a. O. I. S. 578.

Digitized by Google

mann zum Kantor am Johanneum und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen in Hamburg erwählt und hatte mit dieser angesehenen Stellung, die er am 15. Oktober 1721 antrat, die bleibende Stätte seiner Hauptwirksamkeit gefunden.[1]) Einige Reisen, von denen eine 1737 nach Paris unternommene die erfolgreichste war, abgerechnet, widmete er von da ab seine Thätigkeit ununterbrochen dieser Stadt, auf deren Musikleben er einen bedeutenden und fördernden Einfluß geübt hat. Neben unzählbaren Kirchenstücken und Instrumentalwerken jeder Art, schrieb er auch noch eine ganze Reihe von Opern für das berühmte Hamburger Theater, ohne jedoch dessen Niedergang mehr aufhalten zu können,[2]) richtete die ersten regelmäßigen Konzerte ein, in denen er bezeichnend genug auch seine Kirchenmusiken aufführte,[3]) und bethätigte sich außerdem noch als Choralsammler und Musiktheoretiker in verschiedenen Schriften. Am 25. Juni 1767 starb er in dem hohen Alter von 86 Jahren zu Hamburg. — Telemann, den Komponisten, bezeichnet Gerber mit Recht als den größten Vielschreiber, den Deutschland aufweisen könne und der noch mehr geschrieben habe als selbst Alessandro Scarlatti. „Man kann sagen, seine Werke sind unzählbar, weil er sie selbst nicht mehr zu zählen wußte." Von Grund aus Meister des musikalischen Handwerks, hatte sich Telemann in langer Praxis eine Schreibfertigkeit erworben, die ihm ermöglichte, ohne weiteres alles zu liefern, was eben verlangt wurde. Soll er doch selbst einmal es ausgesprochen haben, daß er sich getraue, auch den Thorzeddel in Musik zu setzen. Aber dieser Handfertigkeit entsprach auch nicht entfernt seine schöpferische Kraft. Er selbst zwar hielt sich, wie aus seinen autobiographischen Aufzeichnungen hervorgeht, für eine Genie,[4]) aber ihm war die hohe Schätzung, die ihm seine ihn immer unter den ersten nennenden Zeitgenossen entgegenbrachten, zu Kopf gestiegen, und in Wirklichkeit war er nur ein Talent der flachsten Art. Dazu

---

[1]) Die schon ein Jahr darauf (1722) erfolgte Berufung als Kantor der Thomasschule zu Leipzig hatte er zwar angenommen, als aber der Rat zu Hamburg, um ihn der Stadt zu erhalten, ihm „einige Verbesserung beylegte," sagte er in Leipzig wieder ab und Seb. Bach erhielt die Stelle. Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 3. 4. Sittard, a. a. O. S. 37. 38, wo auch das Demissionsschreiben Telemanns an den Hamburger Rat mitgeteilt ist.

[2]) Über seine Thätigkeit als Opernkomponist vgl. man Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. 1855. I. S. 116 ff. Hier sind S. 190—199 auch die Opern Telemanns, die er 1721 bis 1737 für Hamburg schrieb, verzeichnet.

[3]) Mattheson, Musik. Patriot 1728. S. 127 „verdrehte deswegen zuerst die Augen nach oben und denuncierte seinen Kollegen und dessen künstlerische Bestrebungen in gehässiger Weise. Die geistliche Musik gehöre ausschließlich in die Kirche und es schicke sich durchaus nicht, daß er seine geistlichen Kompositionen auch an nicht geheiligtem Orte, wie im Drillhause (das war das Konzertlokal), nur um Geld zu machen oder sich hervorzuthun aufführe. — „Gott wird die Andacht sehen und richten, die dabey vermacht ist." Vgl. Sittard, a. a. O. S. 60. 61.

[4]) Berichtet uns doch sein Enkel G. M. Telemann (vgl. den vorangehenden Art.) in einem Brief an Pölchau aus Riga 1823 (vgl. Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 24. S. 185), daß er einmal diesem sagte: „Wahrlich, du wirst größer werden, als ich" — und dies in allem Ernst, wie der Enkel nicht verfehlt ausdrücklich zu versichern.

Digitized by Google

kommt aber noch, daß ihm auch der künstlerische Ernst in bedenklichster Weise mangelte, der Ernst, der allezeit in die Höhe nach dem Ideal blickt und nie nur darauf denkt, was dem großen Haufen am besten gefällt. Daher seine flach-gefällige, aus dem Ärmel geschüttelte Melodik, seine stets leichtflüssige, aber auch alltägliche Kontrapunktik, daher auch sein stets sich aufdringendes Streben nach drastischem Ausdruck in bis zum lächerlichen gesteigerten Wortmalereien und berechneten Instrumentaleffekten. Es war die ganze ungeheure Masse der Telemannschen Kompositionen Fabrikware, bei der es nicht auf Stilmäßigkeit ankommt, sondern bei der das neuste Muster immer auch das schönste ist. Fabrikware waren vor allem auch seine Kirchenstücke: jene endlose Reihe von „12 vollen Jahrgängen Kantaten, 44 Passionsmusiken, 32 kirchlichen Gelegenheitsmusiken," die man von ihm zählt. Seine früheren Kantaten haben vielfach „ganz noch die Enge und Dürftigkeit der älteren deutschen Kirchenkantate, aber mit dem Anspruch, breite Formen auszufüllen" und zeigen daher „die damalige sogenannte Kirchenmusik von ihrer übelsten Seite." Und in den späteren Werken hat er die weltlichen Tonformen der Oper, die er ja von Jugend auf gepflegt hatte, ohne weiteres herüber genommen und sie nur äußerlich dem kirchlichen Gebrauch angepaßt, so daß von denselben Erdmann Neumeisters Ausspruch: „eine solche Cantata siehet nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt," ganz wörtlich gilt. Daß für solche Stücke der Choral nur Nebensache, und hindernde Nebensache war und Telemann für denselben deshalb auch kein Interesse haben konnte, ist selbstverständlich. Da es aber allgemeine Sitte war, eine Kirchenmusik mit ihm zu schließen, so konnte ihn auch Telemann nicht umgehen und schrieb ihn flüchtig und flach, in accordmäßigem Satze hin, nur um der Sitte zu genügen.[1]) — „Versunken und vergessen!" ist längst schon das Schicksal der ganzen ungeheuren Masse von Telemanns Werken; wir verzichten daher hier darauf, auch nur die zu seinen Lebzeiten gedruckten hier anzuführen,[2]) und beschränken uns auf sein Choralbuch, in dem er sich wie überall schnellfertig und oberflächlich zeigt, das aber gleichwohl geschichtlichen Wert hat, sowie auf einige Stücke, die durch Neudrucke zugänglich sind.

1. Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch, welches 1. sehr viele alte Chorale nach ihren Uhr-Melodien und Modis wieder herstellet, aber auch zugleich 2. eine große Menge der itzt-üblichen Abweichungen anzeiget; hiernächst 3. den Baß also verfasset enthält, daß man die Lieder durchgehends mit 4. Stimmen spielen kann, zu welchem Ende dann 4. die

[1]) Eine eingehende Besprechung der Kirchenstücke Telemanns findet man bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. S. 185—233. Vgl. auch Bitter, Beiträge zur Gesch. des Oratoriums 1872. S. 153—159. S. 348—373. Chrysander, Händel I. an verschiedenen Stellen.

[2]) Das ausführlichste Verzeichnis gedruckter und ungedruckter Werke Telemanns giebt Gerber, a. a. O. II. S. 630—634. Zahlreiche Kirchenkantaten im Mskr. bewahrt die Königl. Bibl. in Berlin auf; was die Bibl. zu Königsberg besitzt verzeichnet Müller, Die musik. Schätze ꝛc. 1870. S. 377. 378.

Digitized by Google

Ziefern aufs sorgfältigste hinzugefüget werden; welches ferner 5. so wohl Chor- als Cammer-mäßig gebrauchet werden mag, und endlich 6. über 2000. Gesänge in 500 und etlichen Melodien darstellet; zusammen getragen, in die Harmonie gebracht, mit einem Register versehen, und, nebst einem zu Ende angehangenen Unterrichte, der unter andern zur vierstimmigen Composition und zum damit verknüpften General-Basse anleitet, in dieser bequemen Forme herausgegeben von Georg Philip Telemann, D. J. & M. B. M. P. D. C. M. H. Hamburg, gedruckt bey Philip Ludwig Stromer. 1730. qu. 4°. 19 Bl. Titelkupfer, Titel und Register. 180 S. Melodien mit Baß, „Ein Bl." „Zum Unterricht gehörig"; diese 182 S. in Kupfer gestochen; dann noch S. 181—188 „Unterricht" gedruckt. — 2. 9 verschiedene Stücke aus Kirchenkantaten und Passionsmusiken bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. Beisp. Nr. 60—68. S. 58—97; eines dieser Stücke auch bei Weeber, Kirchliche Chorgesänge IV. Nr. 23. S. 30. 31. — 3. Achtstimmige Motette „Amen! Lob und Ehre," bei Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke III. S. 66. — 4. 2 Fugen für Orgel in A-moll und F-dur, bei Körner, Orgelvirtuos Nr. 204 und 223.[1]) — 5. Orgelchoral „Christ lag in Todesbanden" aus „24 fugierende und verändernde Choräle." Nr. 14, bei Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels II. Nr. 128. S. 217. 218. — 6. Orgelchoral „Ermuntre dich, mein schwacher Geist", bei Becker und Ritter, Orgel-Archiv. II. Nr. 9.

Tenebrae factae sunt heißen die Anfangsworte eines Responsoriums, das in der römischen Kirche in der Matutin des Karfreitags nach der fünften Lektion gesungen wird.[2]) — Auch in der evangelischen Kirche war dieses Responsorium im Gebrauch; nach Lukas Lossius wurde es neben andern Passionsgesängen (z. B. den Lamentationen, Improperien, dem Kyrie mit Tropen, dem Stabat mater u. s. w.) hauptsächlich am Karfreitag, dann aber auch „an jedem Freitag durchs Jahr vor dem Schlage 11 Uhr" vom Schülerchor gesungen. Jetzt ist diese Sitte längst abgegangen; doch findet man in verschiedenen Sammlungen kirchlicher Chorgesänge noch ein modernes Tenebrae factae sunt (mit dem deutschen Text: „Und es ward Finsternis ꝛc.") von Mich. Haydn.[3])

Terletzki, A. und M., zwei namhafte Orgelbauer zu Elbing und Königsberg, die bis 1872 gemeinschaftlich zu Elbing gebaut hatten. Dann errichtete A. Terletzki eine Fabrik für Orgelbaumaterial, resp. fertige Orgelteile, in der er,

[1]) 7 weltliche Lieder Telemanns finden sich neu gedruckt bei Lindner, Gesch. des deutschen Liedes im 18. Jahrh. 1871. Beil. Nr. 53—59. S. 107—111.

[2]) Vgl. Mettenleiter, Enchiridion chorale. 1853. S. LXIV. — Von diesem Responsorium hat die gottesdienstliche Feier, welche als verbundene Matutin und Laudes auf Donnerstag, Freitag und Samstag der heil. Woche gesetzt ist, aber anticipando am Mittwoch, Donnerstag und Freitag nachmittag mit mancherlei Ceremonien (Löschen der Lichter am Altar, Miserere u. s. w.) gehalten wird, den Namen Tenebrae bekommen.

[3]) Vgl. z. B. Weeber, Kirchliche Chorgesänge I. Nr. 34. S. 23. — Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 284. S. 492. 493 bringt ein Tenebrae von Giov. Croce aus Proske, Musica Divina. Tom. IV. S. 128—130.

Digitized by Google

gestützt auf eine vieljährige Praxis als Orgelbauer, Zinnplatten in jedem gewünschten Stadium der Bearbeitung, Teile von Rohrwerken und Mechanikteile, die in gleicher Form vielfach gebraucht werden, mit Maschinen herstellte.[1]) — Max Terletzki gründete ein eigenes Geschäft zu Königsberg und baute in demselben z. B. 1883 ein größeres Werk mit 40 kl. Stn. auf 3 Man. und Pedal, Kegelladen mit hängenden Ventilen, für die Kirche zu Rastenburg. Er zeigte sich in demselben als ein tüchtiger Meister, der weder das bewährte Alte verwirft, noch auch praktischen Neuerungen mißtrauisch aus dem Wege geht.[2])

Terpodion als Orgelstimme, eine Flöte 8′, welche den Ton des eigentlichen Terpodion, der Holzharmonika[3]) nachahmen soll. Friedr. Schulze hat im 3ten Manual seiner großen Werke diese Stimme öfters gesetzt; so z. B. in der Domorgel zu Bremen (1850) und in der Orgel zu Lübeck (1854). In letzterem Werk wird das Terpodion als „die zarteste Gambe der Orgel" bezeichnet, ist aber in der tiefen Oktave in Geigenprincipal 8′ übergeführt.[4])

Tertian, eine zweichörige gemischte Stimme der Orgel, bei der ebenso wie bei der Sesquialter (vgl. den Art.) ein Terz- und Quintenchor auf einen Stock gestellt sind.[5]) Während aber bei der Sesquialter die beiden Chöre so zusammengesetzt sind, daß die größere Quinte unten und die kleinere Terz oben liegt, hat der Tertian umgekehrt die Terz als größeren Chor unten und die Quint als kleineren oben. Auf der Taste C 8′ erklingt also bei Sesquialter g $2^2/_3$′ und e^1 $1^3/_5$′, und bei Tertian e^1 $1^3/_5$ und g^1 $1^1/_3$′.[6]) Beide Stimmen wirken verstärkend und klärend auf den 8′ Ton des Manuals; doch ist die Sesquialter der weiten Lage

[1]) Vgl. einen Brief von ihm, in dem er dies anzeigt, Euterpe 1873. Nr. 2. S. 35. 36.

[2]) Vgl. den Revisionsbericht über dieses Werk von A. Völkerling in Königsberg, Euterpe 1883. S. 76. 77.

[3]) Dieses einst beliebte Friktionsinstrument war von Buschmann in Nordhausen 1816 erfunden, dann von seinen Söhnen 1832 verbessert, auch sonst in verschiedener Art gebaut worden. Es hatte die Form eines Tafelklaviers, 6 Oktaven Umfang und brachte seine Töne durch Reibung von Holzstäben hervor. Spohr, Weber, Hummel, Rinck rühmten in der Allg. musik. Ztg. XXXIV. S. 634. 645. 857. 858 den Ton der Holzharmonika sehr; jetzt ist sie längst vergessen.

[4]) Vgl. Zimmerthal, Beschreibung der großen Orgel der Marienkirche zu Lübeck. Erfurt 1859. S. 22.

[5]) Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 74. 75 meinte zwar, es wäre „besser, wann eine jede Pfeiffe auf ein sonderlich Register gesetzet würde, durch alle Claves, denn so kan man mehr Veränderung haben."

[6]) Es ist unrichtig, wenn Frech, Württ. Ch.-B. 1828. S. IX und Orgelspielbuch 1851. S. 10 erklärt: „wenn bei diesem Register (dem Tertian) z. B. die Taste C niedergedrückt wird, so ertönt nicht dieses C, sondern das nächste (!) E (die Terz) und G (die Quinte)." Auch bei Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgel. 1815. S. 203 und noch bei Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau 1887. S. 166 ist zu lesen: „man hört auf dem angegebenen Grundton eine kleine Terz, z. B. auf c die Töne e und g."

Digitized by Google

ihrer Chöre wegen schöner und brauchbarer als der Tertian, der darum auch seltener vorkommt als jene.[1]) Soll der Tertian mit seiner „vorherrschenden Terz nicht rauh und unangenehm klingen", so verlangt er eine weite Mensur (noch „weiter als Principalmensur") und eine weiche, voll grundtönig gehaltene Intonation, möglichst ohne eigene Aliquoten. Eigentlich sollte der Tertian, gleich Sesquialter und Rauschquinte, ohne Repetition durchgehen; da aber bei ihm „die Durchführung schwierig ist, so kann er von f^2 an repetieren, jedoch nur in derselben Zusammenstellung."[2])

Terza mano heißt eine in der italienischen Orgel öfters sich findende Oktavkoppel (vgl. den Art.), weil sie eine dritte Hand ersetzt, welche die Melodie in der nächsthöheren Oktave mitspielen würde. „Für das Manual unsrer Orgeln, welche nicht wie die italienischen für rechte und linke Hand besondere Registratur haben, ist diese Koppel nur dann von Wert, wenn der Umfang der Klaviaturen die viergestrichene Oktave erreicht. Wertvoller ist sie im Pedal, wenn demselben eine höhere Oktave Pfeifen zugefügt worden ist."[3]) Walcker & Cie. in Ludwigsburg haben im zweiten Manual eines Werkes unter dem Namen Terza mano diese Einrichtung in der Art angebracht, „daß bei den Stimmen Bordun 16', Principal 8', Salicional 8', Gedackt 8', und Aoline 8' bei jedem ausgehaltenen Ton auch die höhere Oktave mittönt."[4])

Terz, Die, als selbständige Füllstimme in größeren Orgelwerken und als Chor in gemischten Orgelstimmen. Wie die drei ersten Obertöne (vgl. den Art.), die in den Grundstimmen der Orgel natürlich mitklingen, durch das Einsetzen ihrer wirklichen Pfeifenreihen als Oktaven- und Quintenregister künstlich verstärkt und gehoben werden: so geschieht dies auch mit dem vierten Oberton, der Terz, durch die Pfeifenreihe einer eigenen Terzstimme, sowie eines Terzenchores in gemischten Stimmen. — Als eigene Stimme wurde die Terz, wie Adlung bemerkt, in der

---

[1]) Nach Euterpe 1864. S. 27. 28 hat der Orgelbauer Jehmlich in Dresden in der Orgel der Stadtkirche zu Leisnig einen „aus der Spitzflöte entnommenen" (d. h. wohl mit Pfeifen von Spitzflötenform) Tertian gesetzt, der auf C die Töne c^1 2' und e^1 1 3/5' enthält, sich also wesentlich vom gewöhnlichen Tertian unterscheidet. Es soll dadurch ermöglicht werden, daß man aus „Nassat 2 2/3' und Tertian 2' und 1 3/5' einen Kornett 2 2/3' 2' und 1 3/5' zusammenstellen" könne, der „noch milder ist, als der wirkliche Kornett."

[2]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. II. 2. S. 673. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 265.

[3]) Vgl. Dienel, Die moderne Orgel. 1891. S. 41. — Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 139 führt in der Orgel der Altstädter Kirche zu Erlangen, die „1762 von Herrn Georg Ludwig Krämer aus Nürnberg gebessert und vermehrt hergestellet" wurde, neben andern Einrichtungen auch an: „Copula der vier Bässe, daß ein jeder doppelt anspricht." Das war wohl ebenfalls schon eine Oktavkoppel.

[4]) Vgl. Urania 1882. Nr. 2. S. 23. Es war dies die Walckersche Ausstellungsorgel der Württemb. Landesausstellung zu Stuttgart 1882, die jetzt im Chor des Domes zu Freiburg i. B. steht.

Digitized by Google

älteren Zeit „nur auf zweyerley Art gemacht: $3^1/_5'$ oder $1^3/_5'''$ — also auf den 16′ Ton im Pedal und auf den 8′ Ton im Hauptmanual wirkend — größer aber deswegen nicht, weil sie „schon in dieser Größe bisweilen so wilde lautete, daß man nach keiner größern verlangte." Schon bei Prätorius kommt sie als „Decembaß" und „Detzem-Baß im Stuel" vor; später hieß sie auch „Dez, Detz, Dezem, Detzem," von „decem, zehen, daher Decima (die zehende Stufe oder Taste) eine Tertia."[1]) Jetzt wird die Terz $3^1/_5'$ auf das Hauptmanual großer Werke gesetzt, wenn dieses neben dem normalen 8′ Ton auch noch einen selbständigen 16′ Ton erhalten soll, und weil in diesem Falle das Pedal neben seinem normalen 16′ Ton noch eine selbständige 32′ Tonreihe haben muß, so erhält es zu deren Hebung eine Terz $6^2/_5'$.[2]) Doch ist die Verwendung der Terz als besondere Füllstimme bis jetzt noch sehr verschieden; so setzt z. B. Ladegast in Leipzig bei 85 kl. Stn. 4, Walcker in Riga bei 124 kl. Stn. nur 3, in St. Stephan in Wien bei 90 kl. Stn. nur 2, Schulze in Lübeck bei 81 kl. Stn. nur 1, und Reubke im Dom zu Magdeburg bei 88 kl. Stn. gar keine besondere Terzstimme. Man scheint eben darüber noch wenig im klaren zu sein, ob man im Hauptmanual den 16′ Ton und im Pedal den 32′ Ton nur als Kombinationston für den 8′ und 16′ Ton, oder aber je als selbständige 16′ und 32′ Tonreihe haben will; im letzteren Falle müssen diese durch die entsprechenden Obertonreihen — im HW. durch Quinte $5^1/_3'$, Terz $3^1/_5'$ und event. Septime $2^2/_7'$, im Pedal aber durch Quinte $10^2/_3'$, Terz $6^2/_5'$, event. Septime $4^4/_7'$ — markiert und unterstützt werden. — Gleich den andern Füllstimmen hat auch die Terz die Aufgabe, die Natur in der Erzeugung der Obertöne zu unterstützen und muß hiefür gebaut werden. Um einen möglichst vollen, dunkeln Grundton, ohne eigene Aliquoten zu ergeben, verlangt die Terz sehr weite Mensur, entsprechenden Aufschnitt und Luftzufluß. Damit ihre Pfeifen in der Tiefe nicht zu weit und dadurch in einzelnen Fällen nicht unbequem für die Aufstellung werden, hat man das Mensurverhältnis 1 : 2,5 als für sie zweckmäßig vorgeschlagen. Dadurch erhält sie bei mäßiger Weite in der Tiefe eine um 10—11 Töne über die des Principals hinausgehende Weite in der Höhe, also bei richtiger Intonation einen Ton, der an Fülle die Principalstimmen weit übertrifft.

---

[1]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 390. 411. 412 und Mus. mech. org. 1768. I. S. 87. 88. 147. 148. Prätorius, Synt. mus. II. S. 165. 166. 167. Werckmeister Orgelprobe 1716. S. 74. Samber, Manuductio ad Org. 1704. S. 147. 148. — Seb. Bach ließ im Brustwerk der Orgel der Blasiuskirche zu Mühlhausen eine „Tertia" setzen, weil man mit derselben „durch Zuziehung einiger anderer Stimmen eine vollkommen schöne Sesquialteram zuwege bringen kann." Vgl. Spitta, Bach I. S. 352.

[2]) „In neuster Zeit hat man sogar versucht, den 64′ Ton als Kombinationston für den selbständigen Zweiunddreißigfuß im Pedal anzuwenden, ohne jedoch damit besonders zu reüssieren. So hat Ladegast im Schweriner Dom und in der Leipziger Nikolaikirche eine auf den 64′ Ton reagierende Terz $12^4/_5'$, und Schulze im Dom zu Bremen eine solche Quinte $21^1/_3'$ gebaut." Vgl. Dienel, Die moderne Orgel. 1891. S. 21.

Digitized by Google

Um diesen Ton noch dunkler und möglichst wenig hervorstechend und durchdringend zu gestalten, wird die Terz $6^2/_5'$ und $3^1/_5'$ gedeckt, oder es erhält letztere und die noch kleinere von $1^3/_5'$ mindestens konische Körper, woher die Namen Nassatterz und Gemshornterz kommen;[1]) auch das befördert noch einen mehr ruhigen Ton, wenn die Pfeifen der Terzstimmen von c. 3' Länge an abwärts aus Holz gebaut werden. Der Orgelbauer Friedrich Haas in Luzern suchte die Weichheit und Fülle des Tones seiner Terzen auch dadurch noch zu erhöhen, daß er die Pfeifen nur auf $^1/_5$ des Umfangs labiierte, bis zu $^1/_3$ der Labienbreite aufschnitt und den Aufschnitt etwas wölbte.[2]) Wenn Terzenstimmen so sorgfältig gebaut und tüchtig intoniert werden, so wird man ja wohl von ihnen sagen dürfen, daß sie neben den Quinten „in einer guten und vollständigen Orgeldisposition unentbehrliche Stimmen seien, weil sie sowohl zur Fülle des Orgeltons, als auch zur Charakteristik desselben einen wesentlichen, durch keine andere Stimmgattung zu ersetzenden Beitrag liefern.“[3]) — Was noch die Verwendung der Terz als Chor in gemischten Stimmen anlangt, so behaupten strenge Theoretiker wie Faißt und Heinrich, daß außer Sesquialter (vgl. den Art.) und Tertian (vgl. den Art.) nur noch Kornett (vgl. den Art.) einen Terzenchor bekommen dürfe. Aber schon zu Prätorius Zeit gab es eine „Klingend Zimbel, 3 Pfeiffen stark, repetiret durchs ganze Clavir in f und c, und wird also gesetzt f a c: welches die kunstreichste sein soll;“ sie stand auch im Pedal als „Zimbel-Baß 3chöricht.“ Vgl. den Art. „Zimbel“. Silbermann gab auch dem Scharf (vgl. den Art.) eine Terz bei, so: c^1 g^1 c^2 e^2 g^2 c^3; das ist allerdings, wie Heinrich kaustisch meint, ein „Scharf im Superlativ“, aber die Orgelbauer sind trotzdem bei ihm geblieben, wie bei Töpfer, Allihn und

---

[1]) Ersterer schon bei Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 140 in einer Disposition von 1764; letzterer z. B. in der Walckerschen Orgel zu Frankfurt, wo außerdem auch noch „Terzdiskant $1^3/_5'$“ steht. Ob die „Terzflöte $3^1/_5'$,“ welche Ladegast in der Nikolaiorgel zu Leipzig im HW. neben Terz $1^3/_5'$ hat, aus offenen Flötenpfeifen besteht, ist nicht zu ersehen. Übrigens wird gerade diese Stimme in der Deutschen Musikztg. 1861. S. 126, Euterpe 1863. S. 42 und bei Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg I. 1875. S. 125 als „Blockflöte $3^1/_5'$“ verzeichnet, während sie bei Richter, Katechismus der Orgel. 2te Ausg. 1875. S. 87 und bei Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau 1887. S. 328 „Terzflöte $3^1/_5'$“ heißt.

[2]) Vgl. Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst 1855. II. 2. § 451. S. 602—604. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 78. 79. 242. 243. 259. 260.

[3]) Vgl. Töpfer, a. a. O. — Wenn Frech, Württ. Ch.-B. 1828. Einl. S. IX und Orgelspielbuch 1851. S. 10. 16 sagt, derlei Stimmen klingen „rauh und unangenehm“ und „haben keinen musikalischen Wert“, so hat er eben keine gut gebaute gekannt. Überhaupt war er wohl über diese Stimmen wenig im klaren, da er wörtlich erklärte: „Wenn z. B. die Taste c niedergedrückt wird, so erklingt bei einem Terz-Register nicht c, sondern e, die Terz von c,“ oder „ist z. B. die größte Pfeife der Grundstimme 8', so ist die größte Pfeife der Terz $6^2/_5'$“ u. s. w. Noch heute ist übrigens Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 59 desselben naiven Glaubens, da er meint, die Terz gebe, „wie der Name besagt, z. B. auf c die große Terz e an.“ —

Digitized by Google

Dienel zu ersehen ist.[1]) Letzterer macht noch darauf aufmerksam, daß derartige gemischte Stimmen, die doch vor allem zur Feststellung und Klärung des Achtfußtons da seien, bei der Repetition öfters viel zu früh Pfeifen von solcher Größe erhalten, daß sie auf den Sechzehnfußton statt auf den Achtfußton wirken, und rät, man solle in ihnen eine Vergrößerung bis auf Quinte $5\frac{1}{3}'$ und Terz $3\frac{1}{5}'$ vermeiden und die letztere lieber mit $1\frac{3}{5}'$ Tongröße weiterführen.

Teschner, Gustav Wilhelm, verdienter Gesanglehrer und Herausgeber zahlreicher alt-italienischer Gesangunterrichtswerke, ist hier anzuführen, weil er auch verschiedene Werke älterer evangelischer Kirchenmusik in neuen Ausgaben ediert hat. Am 26. Dezember 1800 als Angehöriger einer Familie, in der die Musik mit Liebe gepflegt wurde, zu Madeburg geboren, erhielt er dort von Seebach und Wachsmann Unterricht in Klavierspiel und Gesang. Doch war er zum Kaufmann bestimmt und machte auch die kaufmännische Lehre durch. 1824 aber ging er nach Berlin, um sich hier unter der Leitung Zelters, Kleins und Bergers der Musik zu widmen. Von 1829—1832 sodann studierte Teschner bei Ronconi in Mailand[2]) und Crescentini in Neapel italienische Gesangskunst und machte sich unter des Abbate Santini Leitung in Rom mit der alten Kirchenmusik bekannt. Darauf ließ er sich in Berlin als Gesanglehrer nieder, wirkte als solcher viele Jahre lang mit anerkannter Tüchtigkeit und bedeutendem Erfolg, und gab daneben eine ganze Reihe von Gesangübungen (Solfeggi) der berühmtesten italienischen Gesanglehrer heraus.[3]) Nachdem er 1873 mit dem Titel eines Königlichen Professors geehrt worden war und am 22. April 1875 sein 50jähriges Jubiläum als Gesanglehrer in Berlin gefeiert hatte, zog er sich zuletzt nach Dresden zurück und starb hier am 7. Mai 1883. — Teschner hat die folgenden Werke älterer Meister evangelischer Kirchenmusik neu herausgegeben und sich in den Vorreden zu diesen Ausgaben als tüchtigen Kenner auch auf diesem Gebiete gezeigt:

1. Preussische Festlieder auf das ganze Jahr für 5, 6, 7 und 8 Stimmen von Johann Eccard und Johann Stobäus. 2 Theile. Nach den Elbinger und Königsberger Original-Ausgaben herausgegeben ꝛc. Part. und Stn. Leipzig (1858). Breitkopf & Härtel. Fol. 67 und 95 S. 26 und 35

[1]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 47. Prätorius, Synt. mus. II. S. 131. Dienel, a. a. O. S. 11. Hier ist S. 12 auch noch eine sonst nicht vorkommende Stellung der Terz im Kornett — unten statt wie gewöhnlich oben — angeführt: „ein sehr schönes und wirksames durchgehendes sechzehnfüßiges Kornett fanden wir im Hauptwerk der von Sauer in Frankfurt a. d. O. erbauten Prager Konzert-Orgel. Es wird dort Groß-Mixtur genannt, besteht aus Terz $3\frac{1}{5}'$, Septime $2\frac{2}{7}'$ und Oktave $2'$ und giebt in Verbindung mit Quinte $5\frac{1}{3}'$ zu Principal 16, 8 und $4'$ einen rohrwerkartig gefärbten klaren Sechzehnfußton.

[2]) Hier traf ihn Mendelssohn, der aber in einem Brief vom 14. Juli 1831 ein ziemlich abfälliges Urteil über Teschner als Musiker hinwarf. Vgl. Reisebriefe 1861. S. 195. 196.

[3]) Er hat diese seine Editionen bei Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lex. X. S. 152. 153 selbst ausführlich verzeichnet.

Digitized by Google

Nrn. enthaltend. — 2. Geistliche Lieder auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt von Johannes Eccard. 2 Theile. Nach den Königsberger Originalausgaben, beide von 1597 herausgegeben ꝛc. Part. und Stn. Leipzig (1860). Breitkopf & Härtel. Fol. Part. VIII u. 49 und 59 S. 23 u. 28 Nrn. enthaltend. — 3. Kirchengesänge: Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodien mit vier Stimmen simpliciter gesetzt durch Hans Leo Haßler von Nürnberg. MDCVIII. Neu herausgegeben durch ꝛc. Berlin (1865). T. Trautwein (M. Bahn). VI u. 53 S. qu. Fol. 67 Nrn. enthaltend. — 4. Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der Blütezeit des deutschen Kirchengesanges, herausgegeben von ꝛc. Part. u. Stn. Magdeburg, Verlag der Heinrichshofenschen Musikalienhandlung. 1te Lief. Joh. Eccard, 12 vier- und fünfstimmige Gesänge. Part. 32 S. Fol. 2te Lief. 11 vier- und fünfstimmige Gesänge von Michael Altenburg. — 5. Vier Weihnachtslieder von Michael Prätorius aus dem Jahr 1609 für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Part. u. Stn. Berlin (1869), Schlesinger. Fol. — 6. Geistliche Musik für gemischte Chöre aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der Blütezeit des deutschen Kirchengesanges, herausgegeben von ꝛc. Leipzig, C. F. Siegels Musikalienhandlung. 5 Hfte. gr. 8°. — 20 Gesänge von Lassus, Melch. Franck, Gumpeltzhaimer, Sigm. Hemmel, Barth. Gesius, Scandellus, Joh. Staden, Joachim à Burgk, Eccard und Mich. Prätorius enthaltend.

Teschner, Melchior, der Komponist zweier fünfstimmigen Tonsätze zu Valerius Herbergers Lied „Valet will ich dir geben" (vgl. den Art.), die zugleich mit dem Liede 1614 und 1615 gedruckt erschienen sind. Die Melodie des zweiten dieser Sätze ist die allgemein kirchliche Weise des Liedes geworden, und in ihr wird seines Namens Gedächtnis in der evangelischen Kirche für immer fortleben. Von Teschners Lebensumständen ist nichts weiter mehr bekannt, als daß er zur Zeit, da seine Melodie erschien, Kantor zu Fraustadt in Großpolen und nachmals Pastor zu Oberprietschen bei Fraustadt war.[1]) Auch etwaige weitere kirchliche Kompositionen von ihm kennt man nicht, wenn auch wahrscheinlich ist, daß er noch zu andern Liedern Herbergers Melodien gesungen hat.[2])

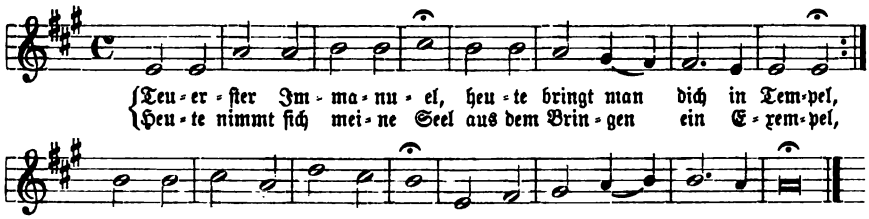
Teuerster Immanuel, Choral. Dies Lied auf Mariä Reinigung von Christoph Pfeifer (Evang. Sabbath Bresl. 1719) erhielt, nachdem es in das Württ. G.-B. 1741. Nr. 37. S. 44—46 aufgenommen worden war, in Stötzels Ch.-B. 1744. Nr. 18. Ausg. 1777. Nr. 16, die folgende eigene Melodie:

---

[1]) Vgl. Wetzel, Hymnop. I. S. 412. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 564. 565. III. Nachtrag S. XVIII. XIX. Koch, Gesch. des Kirchenlieds II. S. 378.

[2]) In Herbergers „Jungfraw Kräntzlin". Leipz. 1610 z. B. findet sich zu dessen Lied „Jesu, du Kron der Jungfräulein" „am Ende der Schrift eine vollständige Komposition mit Diskant, Alt, Tenor und Baß." Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 5. S. 5. Ob diese Komposition nicht auch von Teschner ist?

Digitized by Google



Dieſelbe iſt jedoch nicht ganz Original, ſondern ihrem Aufgeſang nach der Weiſe „Jeſus iſt das ſchönſte Licht“ bei Freylinghauſen, G.-B. I. 1704. Nr. 349. S. 537 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 857. S. 568) entnommen. Sie wurde im Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 86 S. 76 und bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 100. S. 44 aufgenommen und hat zum Liede Krummachers „Eine Herde und ein Hirt“ in Württemberg kirchliche Geltung.

Theile, Adam Gottlieb, war am 20. März 1787 zu Kleinnichſtedt bei Querfurt als der Sohn eines Bauern geboren. Er erhielt ſchon als Knabe einigen Klavierunterricht und kam 1803 in die Schule und den Singchor zu Querfurt, wo der wackere Kantor Fuhrmann ihn weſentlich förderte. 1808 erhielt er ſeine erſte Stelle als Kantor und Lehrer zu Nauſitz in der goldenen Aue und 1812 folgte er dem Rufe als Organiſt und Mädchenlehrer nach Weißenſee. Hier ſuchte er ſich muſikaliſch noch fleißig weiterzubilden, wobei ihm J. J. Müller in Erfurt und K. G. Umbreit teilweiſe mit Ratſchlägen an die Hand gingen. Bald bethätigte er ſich als fleißiger Komponiſt zahlreicher Orgelſtücke, die in den Sammlungen von Körner in Erfurt und Gödſche in Meißen erſchienen. Er ſtarb zu Weißenſee am 22. Juli 1822. — Seine Orgelkompoſitionen erſchienen geſammelt in fünf Heften bei G. W. Körner in Erfurt.

Theile, Johann, den ſeine Zeitgenoſſen nach Gerbers Zeugnis als den „Vater der Kontrapunktiſten“ verehrten, war als eines Schneiders Sohn am 29. Juli 1646 zu Naumburg geboren. Auf der Schule zu Magdeburg,[1]) die er von 1660 an beſuchte, erhielt er von dem Kantor Scheffler auch Unterricht im Geſang und im Gambenſpiel. Nachher ging er noch auf die Schule in Halle, und 1665 oder 1666 auf die Univerſität nach Leipzig, wo er ſich zugleich als Sänger und Violdigambiſt ſeinen Unterhalt erwerben konnte. Von Leipzig aus beſuchte Theile mehrmals den Kapellmeiſter Heinrich Schütz in Weißenfels, der ſich hier in ſeiner Heimat öfters aufhielt, und erlernte bei ihm „die reinen grundmäßigen Sätze der Kompoſition“ und

[1]) Vgl. Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 602. Gerber, Neues Lex. IV. S. 340 ſagt: „in ſeiner Vaterſtadt unter dem Stadtkantor Scheffler“, und die Neueren, wie Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 210. Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 166 u. a. folgen ihm. Aber Gerber widerſpricht ſich ſelbſt, wenn er IV. S. 41 ſagt, das Scheffler „Kantor an der Stadtſchule zu Magdeburg“ geweſen ſei.

Digitized by Google

des Kontrapunkts. Nach absolvierten Studien wandte sich Theile um 1670 nach dem Norden und bethätigte sich in Stettin und Lübeck als Musiklehrer. In letzterer Stadt soll er namentlich „des bekannten Buxtehudens, des Organistens Hasse, des Raths-Musici Zachauens und anderer Informator" im Kontrapunkt gewesen sein.[1]) 1673 folgte er der Berufung des Herzogs Christian Albrecht von Holstein als Kapellmeister nach Gottorp; doch vertrieb schon 1675 der König Christian V. von Dänemarck den Herzog, und Theile mußte mit dessen ganzem Hofstaat nach Hamburg flüchten. Hier beschäftigte er sich zunächst wieder „mit Lehren", dann aber schrieb er für die dortige „erste stehende deutsche Oper" drei Werke, und mit seiner Oper „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch" (Adam und Eva) wurde 1678 das berühmte Hamburger Operntheater eröffnet.[2]) 1685 kam Theile als Kapellmeister nach Wolfenbüttel, wo er dem 1682 gestorbenen Johann Rosenmüller (vgl. den Art.) folgte und etwa bis 1689 blieb.[3]) Eine letzte Anstellung erhielt er als Kapellmeister des Herzogs Christian II. zu Merseburg und behielt sie bis zum Tode seines Dienstherrn am 30. Oktober 1694. Von da an lebte er als Privatmann zu Merseburg, schrieb zahlreiche Traktate über die verschiedenen Arten des Kontrapunkts, komponierte Messen und „wohlfugierte Sonaten", denen besonders auch der Kaiser Leopold seinen Beifall schenkte,[4]) und ließ

---

[1]) Vgl. Walther, a. a. O. S. 602. Doch erscheint diese Angabe bezüglich Buxtehudes schon aus dem äußern Grunde, daß dieser, der 1637 geboren war, 9 Jahre älter als der Lehrer gewesen wäre, noch mehr aus innern Gründen — der geniale Künstler gegenüber dem pedantischen Schulmeister — sehr zweifelhaft. Vgl. Spitta, Bach I. S. 252. Auch hinsichtlich Hasses bleibt die Frage offen, welcher von dreien, die nach Stiehl, Tonkünstler-Lex. Lübecks 1887. S. 9 um diese Zeit Organisten in Lübeck waren, gemeint sei. Der Ratsmusikus Zachau kann kaum, wie Zelle, Progr. des Humboldt-Gymn. Berlin 1891. S. 3 mutmaßt, der Vater des Hallischen Organisten Zachau und Lehrers von Händel gewesen sein; der Zeit nach eher dessen Bruder. Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 992 macht gar den Lübecker Ratsmusikus zu „Händels Lehrer".

[2]) Seine zwei andern Opern sind: Orontes 1678 und „Die Geburt Christi" 1681. Vgl. Mattheson, Vollk. Kapellmeister 1739. S. 177. 178. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. 1855. I. S. 4—17 und S. 168. 170. Zelle, a. a. O. S. 11. 12. — Aus der „Geburt Christi", einem komischen Singspiel in optima forma hat Gerber, a. a. O. IV. S. 343 ein „Oratorium" gemacht und es unter die „Kirchenmusik" gestellt. Das hat man ihm seither nachgeschrieben. Man vgl. aber die Beschreibung dieses seltsamen „Oratoriums" bei Lindner, a. a. O. S. 11—17.

[3]) Vgl. Chrysander, Jahrb. für Musikwissensch. I. 1863. S. 184. 185, wo übrigens Theile nicht erwähnt wird. Es wird berichtet, daß nach Rosenmüllers Tode dem Herzog Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel „der Appetit, eine gute Capelle anzurichten, wieder vergangen sei." So mag Theile hier nur ein sehr reduziertes Institut unter sich gehabt haben.

[4]) Dieser Kaiser, der „das Studium des politischen Kontrapunkts zum öftern über dem des musikalischen vergaß und bei seinen Musikern mehr zu Hause war als bei seinen Ministern" — vgl. Riehl, Musik. Charakterköpfe. I. 1857. S. 24 — ließ 1695 eine Messe von Theile in der Hofkapelle zu Wien aufführen und verehrte diesem dafür 100 Reichsthlr. Mit

Digitized by Google

1708 einen „Catalogum seiner auserlesensten Kirchensachen zu Merseburg drucken, worin 23 gantze Messen, 8 Magnificat, 12 Psalmen ꝛc. verzeichnet werden, die alle a 4—11 Vocal-Real-Stimmen, ohne und mit Instrumenten, in lauter doppelten Kontrapunkten, ausgearbeitet" waren. Die letzten Jahre seines bewegten, arbeitsvollen Lebens verbrachte Theile in seiner Vaterstadt Naumburg bei seinem Sohne Benedikt Friedrich, der dort Organist an St. Wenceslai war, und starb, „nachdem er sein Alter bis ins 79. Jahr gebracht," im Juni 1724; am St. Johannistage, den 24. Juni wurde er begraben.[1]) — Theile, den sein Nekrolog als einen „besonders frommen und redlichen Mann" rühmt, war, soviel er auch komponiert hat, doch vor allem Lehrer und Theoretiker.[2]) Und eben der Theoretiker, der „die harmonischen Künste aus dem Grunde verstand," hat dem Komponisten bei Theile geschadet. Auch in seinen Kompositionen hat er gerade auf solche „Künste" und selbst auf die „ganz sonderbaren Kunststücke und Geheimnisse, welche aus den doppelten Kontrapunkten entspringen" mehr Wert gelegt, als seinen Kompositionen gut war. Diese waren daher mehr verstandesmäßig gemacht, als phantasievoll concipiert und mußten so notwendig dem Schicksal verfallen, das schon Gerber mit den Worten beklagt hat: „ich zweifle sehr, daß von allen Kompositionen unsres Theile noch etwas übrig ist." Als noch bekannt verzeichnen wir von diesen Werken:

1. Passio Domini Nostri JEsu Christi secundum Evang: Matthaeum con et sine Stroment: Oder das Leiden und Sterben unsers HErrn JESU CHRISTI. Nach dem H. Evangelisten Matthaeo; Gesetzet (Mit 5. Strom: in denen Ritornellen. 5. Voc. zu den Chören. Person: Christi mit 2. Violdig. over Bratz: Persona Evangelist. mit 2 Bratz: und die übrigen Personae Solo etc. Und ohne Instrumenten Musicalisch abgesungen) von Dero zu Schleßwig, Holstein, Regierenden Hochfürstl. Durchläuchtigkeit Capellmeister Johan Theilen von Nauenburg. Lübeck, in Verlegung Michael Volcken, Gedruckt durch Seel. Gottfried Jägers Erben. Anno MDCLXXIII. — Es gehört diese Passionsmusik dem Stil der arienmäßigen älteren deutschen Kirchenkantate an, wie er sich auf der von Heinrich Schütz gelegten Grundlage in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hat und namentlich aus einem Werk Joh.

„jeder Leipziger Messe" mußte Theile dem Kaiser „eine Partie 4- und 5stimmiger Sonaten einschicken."

[1]) Vgl. Mattheson, Critica Musica. 1722. II. S. 57. Walther, a. a. O. Man sagt jetzt gewöhnlich, Theile sei am „24. Juni 1724" gestorben, vgl. Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 992. Zelle, a. a. O. S. 4 u. a. Das ist aber, da unter gewöhnlichen Umständen das Begräbnis doch nicht schon am Sterbetag stattfindet, kaum genau.

[2]) Fünf seiner Traktate, die niemals gedruckt worden sind, werden in Handschriften, die zum Teil von Joh. Gottfr. Walther, dem Lexikographen, und dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer (1679—1751) geschrieben sind, in der Bibl. zu Berlin aufbewahrt. Man findet sie nach ihrem Inhalt jetzt genau verzeichnet bei Zelle, a. a. O. S. 6—11. Dagegen nennt sie Herm. Gehrmann in seiner Dissertation über „Walther als Theoretiker". Leipz. 1891. S. 30—40, soweit ich gesehen, unter dessen Vorlagen nicht.

Digitized by Google

Sebastianis (vgl. den Art.) neuerdings bekannt geworden ist. Doch hat Theile — auch hier, wie als Theoretiker noch mehr rückwärts gewandt — zugleich angegeben, wie der Evangelist seinen Part auch choraliter singen und statt der lyrisch-betrachtenden Arien „teutsche Kirchen-Psalmen," d. i. Gemeinde-Choräle[1]) eingelegt werden können. — 2. Noviter inventum Opus musicalis Compositionis 4 et 5 vocum, pro pleno Choro, rarae nec auditae prius artis ac suavitatis Primum, super Canticis Ecclesiae, scilicet Kyrie, Patrem, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei, secundum harmoniam veri Praenestiniani styli majestaticam simulque regulas fundamentales Artis Musicae. Wolfenbüttel 1686.[2]) — 3. 20 Kirchenstücke, ein- bis fünfstimmig mit Begleitung. Sie befinden sich handschriftlich in der Bibl. zu Berlin und sind bei Zelle S. 5 u. 6 in extenso verzeichnet.

Theußner,[3]) Andreas und Zacharias, zwei Orgelbauer aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, die aus Löbejün bei Halle gebürtig und wahrscheinlich Brüder (vielleicht auch Vater und Sohn) waren. Zacharias Theußner „hatte sich zu Merseburg gesetzt" und baute von 1693 oder 1694 bis 1702 an der dortigen großen Domorgel, aber in einer so liederlichen und gewissenlosen Weise, daß er statt sich an dem berühmten Werke einen bleibenden guten Namen zu machen, diesen Namen für immer gebrandmarkt hat.[4]) Auch die Orgel zu St. Wenzeslai in Naumburg, die Theußner 1700 erbaute, war nicht besser und mußte 1743 von Zach. Hildebrandt neu gebaut werden, wobei „man nichts mehr brauchen konnte, als das Gehäuse." Von einem dritten Werk, das Theußner in die Kollegienkirche zu Jena 1704 geliefert hatte, wird als Hauptmangel angegeben, daß es „nicht satt Wind hatte."[5])

[1]) Zelle, a. a. O. S. 5 macht hiezu ein ? Er darf aber ganz sicher sein, daß Theile damit „Choralgesang durch die Gemeinde im Sinn gehabt" hat. — Den Anfang dieser Passion hat Zelle S. 17 und 18 mitgeteilt. Sie wird in Stimmen auf der Bibliothek zu Upsala aufbewahrt.

[2]) Vgl. Walther, a. a. O. S. 603 und Gerber, Neues Lex. IV. S. 343, wo ein vollständiges Inhaltsverzeichnis dieses aus 20 Messen bestehenden Werkes mitgeteilt ist. Nach Zelles Angabe ist Pars I desselben auf der Pariser Bibl. nat. noch vorhanden.

[3]) Der Name wird verschieden geschrieben: so wie oben bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 605. Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 12. 189. 210. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaal zu Aachen. 1876. S. 70 u. a.; dann Teyßner bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 245. 263. Gerber, Neues Lex. IV. S. 330 u. s. w., in einer Urkunde bei Engel, Beitrag zur Gesch. des Orgelbauwesens 1855. S. 10—12 auch Theisner. Brauer, Euterpe 1865. S. 43 schreibt Theißner.

[4]) Der Orgelbauer Christoph Gloger aus Halberstadt wurde 1698 beauftragt, die Arbeiten seines Kollegen an dieser Orgel zu untersuchen und zu begutachten. In seinem Bericht, den Engel, a. a. O. abgedruckt hat, zählt er Theußner ein unglaubliches und wahrhaft erschreckendes Sündenregister auf, dessen Richtigkeit die Folgezeit bestätigt hat. Die Orgel, wie sie aus Theußners Händen hervorging, war — unbrauchbar, und mußte schon 1717 von dem Orgelbauer Wender aus Mühlhausen, dann 1734 von Zach. Hildebrandt repariert werden.

[5]) So konnte Gerber, a. a. O. IV. S. 330 mit Recht sagen: „seines Namens wird zwar

Digitized by Google

Thibaut, Dr. Anton Friedrich Justus, der ausgezeichnete Heidelberger Rechtslehrer (Pandektist) ist hier anzuführen, weil sein Büchlein „Über Reinheit der Tonkunst" auch auf die ersten Bestrebungen zur Regeneration der evangelischen Kirchenmusik anregenden Einfluß geübt hat. Er war am 4. Januar 1774[1]) zu Hameln geboren und studierte zu Göttingen, Königsberg und Kiel Jurisprudenz. In Kiel habilitierte er sich 1796 und wurde 1799 Professor in der juristischen Fakultät. Als solcher siedelte er 1802 nach Jena über, und 1805 kam er nach Heidelberg, wo er von da an in erfolgreichster Weise als Lehrer und Fachschriftsteller wirkte. 1826 wurde er zum badischen Geheimrat, 1834 zum Richter beim Bundesschiedsgericht ernannt, und am 28. März 1840 starb er zu Heidelberg. — Thibaut hatte in Heidelberg einen privaten Singverein um sich gesammelt, den er selbst in dem Sinne leitete, daß er nur altitalienische Kirchenmusik durch denselben singen ließ. Dazu hatte er eine reiche und seltene Sammlung von Musikwerken des Palestrinastils angelegt,[2]) und sich in diese Werke so eingelebt, daß er in ihnen ausschließlich den echten Kirchenstil repräsentiert sah und überhaupt dafür hielt, daß sie alles, was nachher noch an Musik geschrieben worden, weit übertreffen. Aus solcher Anschauung, die ganz die der romantischen Schule war,[3]) erwuchs auch sein Büchlein „Über Reinheit der Tonkunst", das in einer Zeit erschien, da die musikalische Kunst „durch die Mittel der Überreizung und Keckheit der Stilmengerei" zu wirken suchte, und ein überwucherndes Virtuosentum alles ernstere Kunststreben zu ertöten drohte. In dieser Zeit des Niedergangs hat es dadurch, daß es mit entschiedenem Freimut

---

hin und wieder rühmlich gedacht" — noch Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 176 nennt ihn einen „tüchtigen Orgelbauer" — „zu diesem Ruhm mögen aber die genannten Werke wohl wenig beygetragen haben." Adlung, a. a. O. I. S. 176 sagt, daß Theußner zu Naumburg und Jena „anstatt der Sesquialter nur eine Terz gesetzt" habe, wirft ihm also geradezu Betrug vor. — Gerber schreibt ihm unter Berufung auf die Breslauer Nachr. von Orgeln S. 97 auch die große Orgel im Benediktinerkloster zu Weingarten in der Nähe des Bodensees zu; allein dies muß ein Irrtum sein: die dortige berühmte Orgel wurde erst später von Joseph Gabler (vgl. den Art.) erbaut.

[1]) Dies Geburtsjahr hat Brockhaus' Konv.-Lex. 12. Aufl. XIV. S. 541 unter Berufung auf die Biogr. Thibauts von Baumstark (Leipz. 1841); ebenso der gleichzeitige Schilling, Lex. VI. S. 638, und nach ihm Bernsdorf, Lex. III. S. 726. Die andern Lexika haben „1772"; so Fétis, Biogr. univ. des Mus. VIII. S. 213; Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 176; Paul, Hand-Lex. 1873. II. S. 506; Grove, Dict. IV. S. 101, und Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 994. Bei Grove, a. a. O. ist auch der Todestag mit „25. März" statt 28. unrichtig angegeben.

[2]) Diese Sammlung, über die ein Katalog. Heidelberg, Groos 1842. 46 S. 8° erschienen ist, wurde nachmals vom König von Bayern angekauft und der Münchner Bibl. einverleibt.

[3]) Hat doch der Chorführer dieser Schule, Tieck, in seinem Phantasus I. S. 468. 469 es geradezu ausgesprochen, daß die Musik „die ursprünglich reines Licht, stille Liebe und lobpreisende Andacht war," nachgehends „ihre himmlische Unschuld verloren und sich zu den kleinlichen Leidenschaften der Menschen erniedrigt" habe, daß „die Neueren eine wirklich geistliche Musik gar nicht mehr haben setzen können."

Digitized by Google

wieder auf ein reineres und höheres Kunstideal hinwies, heilsam gewirkt und sich ein nicht wegzuleugnendes Verdienst erworben.[1]) Anders stellt sich die Sache freilich in denjenigen Abschnitten des Büchleins („Über den Choral" und „Über Kirchenmusik außer dem Choral"), die sich speciell mit Kirchenmusik überhaupt und mit evangelischer Kirchenmusik im besondern befassen. Da hatte die einseitige Vorliebe für die altitalienische Musik den Blick Thibauts vollständig getrübt und da mangelte ihm auch noch in fühlbarster Weise die umfassendere und tiefergehende historische Kenntnis,[2]) so daß er eben nur in der bekannten allgemeinen Weise von einem Zurückgehen auf die „großen Urgesänge, welche die Ambrosianischen und Gregorianischen genannt werden und die in den schönsten Urzeiten der Kirche vom Genie in den alten echten Kirchentonarten, nicht in den späteren weltlichen Tonarten geschaffen und von der Kunst gepflegt" worden sind, sprechen konnte. Nichtsdestoweniger war es gerade Thibauts Büchlein, durch das die schiefen und irrigen Anschauungen über das, was wahre Kirchenmusik sei, aufkamen, um sich, durch v. Winterfeld, v. Tucher u. a. weitergebildet, in der Folge fast unausrottbar festzusetzen. Der Titel des Büchleins ist:

> Über Reinheit der Tonkunst von Ant. Friedr. Just. Thibaut. Vierte vermehrte Ausgabe. Mit einem Vorwort von Ministerialrat Dr. K. Bähr. Heidelberg, Akad. Verlagshandlung von J. C. B. Mohr. 1861. XXX u. 218 S. kl. 8°, mit einem Portrait Palestrinas. (1. Aufl. 1825. 2. Aufl. 1826. 3. Aufl. 1853; letzte Ausg. 1876.)

Thiele, Ludwig, der Vorgänger des am 4. Juli 1891 verstorbenen August Haupt (vgl. den Art.) als Organist an der Parochialkirche zu Berlin und einer der bedeutendsten Orgelkomponisten der neueren Zeit, war am 18. November 1816

---

[1]) Dies hat z. B. auch Robert Schumann anerkannt, wenn er in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" sagte: „Ein schönes Buch über Musik ist das „Über Reinheit der Tonkunst" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst."

[2]) Das hat Mendelssohn, der Thibaut sonst hoch verehrte, sofort erkannt und in einem Briefe vom 20. Sept. 1827 auch frei heraus gesagt. Und daß er richtig gesehen, mag statt aller Anführungen nur ein Beispiel beweisen: S. 20 u. 21 der 4. Aufl. 1861 sagt Thibaut vom franz.-reform. Liedpsalter wörtlich: „Der Text dieses herrlich gelungenen Werkes ward nachher von Ambrosius Lobwasser verdeutscht, welcher sich zugleich über die Melodien hermachte, weltliche Tonarten unterschob, und den einstimmigen Gesang in einen vierstimmigen verwandelte, indem er oft dem Tenor die erste Stimme gab." Da ist einzig die Angabe über den Text richtig, im übrigen aber mit jedem Wort der historischen Wahrheit ins Gesicht geschlagen. — Schlimmer freilich ist noch, wenn Jahn, Mozart I. S. 490 nachweist, daß Thibaut eine Äußerung Mozarts „erfunden, wie es oft geschieht, um Abstraktionen hinterher eine Begründung zu leihen, und schlecht erfunden" habe. Auch Spohr, Selbstbiogr. II. S. 113 erklärte, daß er Thibauts Ansicht über Kirchenmusik nicht teilen könne, und Zelter, Briefwechsel mit Goethe IV. S. 37 bemerkte spottend: „Unser Heidelberger gefällt sich manchmal (astronomisch zu reden) wie einer der nur einen Pol kennt," und meint dann, daß es eben auch Dinge gebe, die „mit dem jure civili nicht gerieben sein" wollen.

Digitized by Google

zu Harzgeroda[1]) bei Bernburg geboren. Von seinem Vater, dem dortigen Lehrer und Organisten, erhielt er den ersten Musikunterricht, und als dieser 1830 als Kantor und Lehrer nach Neu-Schönhausen bei Berlin versetzt wurde, konnte der Sohn seine musikalischen Studien in Berlin fortsetzen. Er besuchte das Königliche Institut für Kirchenmusik und that sich hier bald als Orgelspieler hervor. Nachher bethätigte er sich in Berlin als Musiklehrer und in edlem Wetteifer mit seinem Freunde August Haupt als Orgelvirtuos in Konzerten; 1839 aber erhielt er die Organistenstelle an der Parochialkirche, deren schöne Orgel ihn zu den höchsten Leistungen anspornte. Aber nicht lange war ihm zu leben vergönnt; sein so vielversprechend begonnenes Wirken auf dem Felde der Orgelmusik endete ein früher Tod: Thiele starb am 17. September 1848[2]) an der Cholera. — Seine nachgelassenen Werke für Orgel, durch deren Herausgabe sich Haupt ein großes Verdienst um die Orgellitteratur erworben hat, dokumentieren Thiele zunächst als einen Orgelvirtuosen ersten Ranges, denn sie machen Ansprüche an die Ausführung, wie solche seit Seb. Bach kaum mehr gemacht worden sind. Der eminenten Technik entspricht aber des weiteren auch der orgelmäßig musikalische Gehalt dieser Werke an Tiefe und Originalität der Gedanken vollkommen. Mit Recht werden daher z. B. die Variationen in As-dur als die „schönste" Orgelmusik der nach-bachischen Zeit bezeichnet und auch die übrigen Stücke „zu den genialsten und großartigsten Schöpfungen" für die Orgel gerechnet.[3]) Thieles Werke, die freilich nicht kirchliche, auf den Choral gegründete, sondern durchweg freie konzertmäßige Orgelmusik sind, erschienen sämtlich von Haupt „im Auftrag der Familie redigiert und herausgegeben" bei Schlesinger in Berlin; nämlich:

1. Konzertsatz C-moll. — 2. Konzertsatz für 2 Spieler (von Haupt auch für den Solovortrag bearbeitet). — 3. Konzertsatz Es-moll. — 4. Chromatische Fantasie und Fuge. — 5. Thema mit Variationen in As-dur. — 6. Trio G-moll für 2 Manual und Pedal („letztes Werk"). — 7. Adagio As-dur für Orgel zu 4 Händen. — 8. Fuge im Rinck-Album. Mainz, Schott.

Thoma, Rudolf, Musikdirektor an St. Elisabeth zu Breslau, ist am 22. Februar 1829 zu Lehsewitz, Kreis Steinau a/O. geboren. Er wurde von 1840 an im Waisenhaus zu Bunzlau erzogen und 1847—1849 dort auch zum Lehrer gebildet, in der Musik als Schüler Karl Karows. Nachdem er 1849—1852 als Lehrer in Sagan gewirkt hatte, ging er, um weitere Musikstudien zu machen,

[1]) v. Ledebur, Berliner Tonkünstler-Lex. 1861. S. 596 und nach ihm Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 177 und Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 994 nennen Quedlinburg als Thieles Geburtsort.

[2]) Oder wie v. Ledebur, a. a. O. S. 596, Mendel-Reißmann und Riemann, a. a. O. angeben, am „18. August 1848". Bernsdorf, Lex. Nachtrag S. 337 hat „17. August 1848".

[3]) Vgl. Forchhammer im Führer durch die Orgellitteratur 1890. S. 94. 96. 108, sowie das Urteil eines bedeutenden englischen Organisten, des Dr. Spark, Allg. musik. Ztg. 1871. Nr. 44. S. 693. 694.

Digitized by Google

nach Berlin und besuchte hier bis 1857 das Königl. Institut für Kirchenmusik und die Musikschule der Akademie der Künste, welch letztere ihm 1855 und 1856 Preise für Kirchenstücke (Ps. 34 und 95) seiner Komposition zuerkannte. Nach absolvierten Studien wurde Thoma 1857 Kantor an der Gnadenkirche zu Hirschberg, seit 1862 aber wirkt er als Kantor, und als solcher als Dirigent des Kirchenchores an St. Elisabeth in Breslau, sowie als Gesanglehrer am Elisabeth-Gymnasium daselbst. Daneben ist er seit 1869 Vorsitzender des „Vereins zur Hebung der evangelischen Kirchenmusik in Schlesien," und seit 1876 auch Direktor des „Breslauer Konservatoriums" für Musik. In Anerkennung seines tüchtigen und ersprießlichen Wirkens als Musiker wurde ihm 1870 der Titel eines Königl. Musikdirektors und 1891 der eines Königlichen Professors erteilt. — Von Thomas Kompositionen sind außer zahlreichen Klavierstücken — größere Werke, darunter zwei Oratorien: „Moses" und „Johannes der Täufer", sind noch Manuskript — die folgenden Kirchenwerke gedruckt:

1. Op. 18. Te Deum für Solostn., Chor und Orch. Part., Kl.-A., Stn. Berlin, Ries & Erler. — 2. Op. 19. Zwei leicht ausführbare Kirchenstücke für gem. Chor mit kl. Orch. (oder Orgel). Part. u. Stn. Ebendas. — 3. Op. 20. Der 28. Psalm. Für Sopr.-Solo, Chor und Orch. (oder Orgel). Kl.-A. und Stn. Ebendas. — 4. Op. 23a. Weihnachtsmusik für gem. Chor, Orgel und Orch. (im Album für Kirchenmusik. Brieg, Bräuer). — 5. Op. 28. Dies ist der Tag ꝛc. Leicht ausführbare Festmusik für Bar.-Solo, Chor und Orch. Berlin, Ries & Erler. — 6. Op. 36. Hymnus „O du, durch den die Thäler blühn" für Männerchor. Ebendas. — 7. 45 Choräle zum Gebrauch an höheren Lehranstalten, für vierst. gem. Chor. Ebendas. —

Thomas, Gustav Adolf, Orgelvirtuos und trefflicher Komponist für sein Instrument, war am 13. Oktober 1842 zu Reichenau bei Zittau geboren. Als Schüler des Leipziger Konservatoriums erlangte er seine specielle Bildung zum Organisten unter der Leitung E. Fr. Richters und Dr. Robert Papperitz'. 1864 bis 1866 war er Organist an der reformierten Kirche zu Leipzig, dann folgte er dem Rufe als Organist an die Petrikirche zu St. Petersburg, wo er Heinrich Stiehls Nachfolger war. Doch starb er schon am 27. Mai 1870, erst 28 Jahre alt und zu früh für die Kunst, der er würdig zu dienen berufen schien. — Seine im Druck erschienenen Werke für die Orgel, die ein tiefes Studium Seb. Bachs bekunden, sichern ihm einen ehrenvollen Platz unter den modernen Orgelkomponisten und seine trefflichen Pedalstudien sind eine wertvolle Bereicherung der Unterrichtslitteratur. Diese Werke sind:

Op. 2. Etüden zur höheren Ausbildung der Pedaltechnik, mit Bezeichnung der Applikatur. 2 Hfte. Leipzig, Hofmeister. — Op. 6. Konzertfantasie über „Ein feste Burg", für Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 7. 6 Trios über bekannte Choralmelodien. Leipzig, Kahnt (Album für Orgelspieler. Heft 25). — Op. 8. 6 Trios über bekannte Choralmelodien. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 9. 6 Choräle mit Vor- und Zwischenspielen. Ebendas. — Op. 10. 24 instruktive Trios in fortschreitender Ordnung, mit Fingersatz

Digitized by Google

und Pedalapplikatur. Ebendaſ. — Op. 13. 10 geiſtliche Lieder ohne Worte für Orgel mit zu Grunde gelegten Choralmelodien. 2 Hefte. Leipzig, Kahnt (Album Heft 16. 17). — Op. 15. 6 Studien im Fugato für Orgel. Leipzig, Siegel. — Op. 19. 6 leicht ausführbare Choralvorſpiele. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Fuga in D-moll für Orgel. Ebendaſ. (im Töpfer-Album S. 53—59). Dann noch die folgenden Bearbeitungen für Orgel: Die Kunſt der Fuge von Sebaſtian Bach für die Orgel übertragen. 6 Hefte. Ebendaſ. — Präludium und Fuge über B-A-C-H von Seb. Bach für Orgel übertragen. Ebendaſ. — Fuga von Mozart für Orgel übertragen. Ebendaſ.

Thomaskantorat, Das, in Leipzig iſt durch eine ganze Reihe von Männern, die als Kantoren dasſelbe verwaltet haben und für evangeliſche Kirchenmuſik thätig geweſen ſind, immer eines der erſten unter den zahlreichen Kantoraten in Deutſchland geweſen und hat namentlich durch den größten aller deutſchen Kantoren, Johann Sebaſtian Bach, der es von 1723—1750 inne hatte, ſeine für immer hervorragende Stelle in der Geſchichte der deutſchen evangeliſchen Kirchenmuſik erlangt. — Die Thomasſchule in Leipzig wurde als Stiftsſchule der regulierten Auguſtinerchorherren zu St. Thomä im 13. Jahrhundert gegründet und erhielt frühe ſchon auch ein Alumneum, in dem eine Anzahl Knaben als Alumnen unentgeltlich erhalten und geſchult wurde, um als Gegenleiſtung hiefür den liturgiſchen Geſang in den Kirchen der Stadt zu beſorgen. Als dann, vier Jahre nach der Einführung der Reformation in Leipzig, der Rat der Stadt 1543 das Thomaskloſter mit den zugehörigen Kloſtergütern und der Schule käuflich an ſich brachte und in ſeine Verwaltung nahm, blieb auch das Alumneum ſeinem Zwecke, der Pflege der Kirchenmuſik und Beſorgung derſelben in den Leipziger Hauptkirchen erhalten, und es wurden ſeine Freiſtellen durch Stiftungen nach und nach von 32 auf 54 und zuletzt bis auf 60 vermehrt. Der Kantor war der Direktor der aus den Alumnen gebildeten vier Kirchenchöre für die verſchiedenen Kirchen der Stadt. Er hatte unter Aſſiſtenz von Chorpräfekten, älteren, durch muſikaliſche Begabung und Kenntniſſe ſich auszeichnenden Schülern, die Alumnen im Geſang zu unterrichten und die Kirchenmuſiken einzuüben, oder doch beides zu überwachen. Des weiteren aber erwartete man von ihm, daß er die aufzuführenden Kirchenmuſiken für die Sonn- und Feſttage des Kirchenjahres ſelbſt komponiere, und dieſem Umſtande verdankt die evangeliſche Kirche nicht nur verſchiedene Choralmelodien (von Joh. Herm. Schein u. a.), ſondern vor allem den herrlichen Schatz der Bachſchen Kirchenkantaten und Paſſionsmuſiken. — Zur Zeit Seb. Bachs[1]) hatte der Kantor mit den vier Chören oder „Kantoreien" der Alumnen die Kirchenmuſik zunächſt im Hauptgottesdienſt der Thomas- und Nikolaikirche zu beſorgen. Dies geſchah an den Sonntagen in regelmäßigem Turnus ſo, daß am einen Sonntag der erſte Chor unter dem Kantor

[1]) Wir folgen hinſichtlich der Verhältniſſe zur Zeit Bachs den ausführlichen Darlegungen bei Spitta, Bach II. S. 11—32.

Digitized by Google

z. B. in St. Thomas die Kantate aufführte, während der zweite Chor unter dem Chorpräfekten in St. Nikolai Motetten sang; am folgenden Sonntag wurde es gerade umgekehrt gehalten. Je am ersten Tage der hohen Feste Weihnachten, Ostern und Pfingsten, dann an Neujahr, Epiphanias, Himmelfahrt, Trinitatis und Mariä Verkündigung, waren in beiden Hauptkirchen gleichzeitig Kantaten aufzuführen. Daher sang der erste Chor unter dem Kantor vormittags z. B. in St. Nikolai und wiederholte dieselbe Kantate nachmittags in St. Thomas, während der zweite Chor unter dem Präfekten es gerade umgekehrt machte. In der Neuen Kirche (der seit 1699 restaurierten Barfüßerkirche) hatte ein Chor der Alumnen unter dem Chorpräfekten Motetten und Choräle zu singen, während die Figuralmusik hier von einem hauptsächlich aus Studenten bestehenden Musikverein unter der Leitung des jeweiligen Organisten der Kirche besorgt wurde. In der Petrikirche und an hohen Festtagen auch in der Hospitalkirche St. Johannis wurde nur Choralmusik von demjenigen Chor der Alumnen gesungen, dem die Anfänger und Schwachen zugeteilt waren. Die Proben zu all diesen Kirchenmusiken fanden je Samstag nachmittags nach der Vesper statt, und dieser Brauch hat sich in der sogenannten „Motette", da die vereinigten Chöre jeden Samstag nachmittag 1/2 2 Uhr in der Thomaskirche zwei Motetten aufführen, bis zur Gegenwart erhalten. Außer bei den regelmäßigen Kirchenmusiken bethätigten sich die Chöre der Alumnen noch mit den kasuellen Musiken bei Trauungen („Brautmessen") und Leichenbegängnissen und hielten an Georgii, Michaelis, Martini und Neujahr Kurrendeumgänge. — Seit 1877 hat die Thomasschule das alte Schulgebäude am Thomaskirchhof verlassen und ist in das neue an der Plagwitzer Straße übergesiedelt. — Wir verzeichnen nun noch die sämtlichen Kantoren der Thomasschule und deuten durch ein Sternchen diejenigen unter ihnen an, denen in unsrem Werk eigene Artikel gewidmet sind.

Johann Urban. 1439.
Martin Klotzsch. 1470.
M. Ludwig Götze, geb. zu Werda; Kantor wahrscheinlich nach 1480.
*Georg Rhau. 1518—1520.
Johannes Herrmann, geb. in Zittau; Kantor 1531—1536; gest. 1593 in Freiberg.
Wolfgang Jünger, geb. in Sayda; Kantor 1536—1540; gest. als Pfarrer in Großschirma 1564.
Ulrich Lange, geb. in Bayern; Kantor 1540—1549; gest. 1549.
*Wolfgang Figulus, Kantor 1549—1551.
Melchior Heyer, geb. in Brüx; Kantor 1553—1564; gest. ?
Valentin Otto, geb. in Cleberg; Kantor 1564—1594; gest. ?
*Seth Calvisius, Kantor 1594—1615.
*Johann Hermann Schein, Kantor 1616—1630.
*Tobias Michael, Kantor 1631—1657.
*Johann Rosenmüller, Gehülfe des vorigen von 1640? — 1655?
*Sebastian Knüpfer, Kantor 1657—1676.
*Johann Schelle, Kantor 1677—1701.

Digitized by Google

* Johann Kuhnau, Kantor 1701—1722.
* Johann Sebastian Bach, Kantor 1723—1750.
Gottlob Harrer, geb. ?; Kantor 1750—1755; gest. in Leipzig.
* Johann Friedrich Doles, Kantor 1756—1789.
* Johann Adam Hiller, Kantor 1789—1800.
August Eberhard Müller, geb. 1767 zu Northeim in Hannover; Kantor 1801—1810; gest. 1817 als Kapellmeister zu Weimar.
* Johann Gottfried Schicht, Kantor 1810—1823.
* Christian Theodor Weinlig, Kantor 1823—1842.
* Dr. Moritz Hauptmann, Kantor 1842—1868.
* Ernst Friedrich Richter, Kantor 1868—1879.
* Dr. Wilhelm Rust, Kantor 1879—1892; gest. 2. Mai 1892.

Thommen,[1]) Johann, gab 1745 als Kantor bei St. Peter in Basel ein Gesangbuch heraus, das die älteste gedruckte Quelle einiger jetzt kirchlichen Choralmelodien — „Höchster Priester, der du dich" („Jesu, komm doch selbst zu mir"); „O du Liebe meiner Liebe" („O gesegnetes Regieren"); „Ringe recht, wenn Gottes Gnade"; vgl. die betreffenden Art. — ist. Thommen war am 6. Januar 1711 zu Basel geboren und seines Zeichens ein Schneider, der 1762 auch eine Wachstuchfabrik einrichtete und von seinen Berufsgenossen, der ehrsamen Schneiderzunft, 1778 zum Ratsherrn gewählt wurde. Neben seinem Handwerk hatte er aber auch Musik und Gesang erlernt und wurde 1738 zunächst Vikarius des Kantors an St. Peter zu Basel, um bald darauf ganz in dessen Stelle einzurücken. Als solcher war er um Hebung des Gesanges in Schule und Kirche eifrig bemüht, edierte für diesen Zweck sein Gesangbuch, errichtete eine eigene Singschule und erbot sich noch 1768 „auch die Schulmeister und Erwachsenen ab dem Land" im Singen der Kirchenlieder zu unterweisen.[2]) Er starb zu Basel am 5. Februar 1783. — Über Anlaß und Inhalt seines Buchs sagt uns Thommen selbst: „Das bekannte geistliche Liederbuch, der Christen-Schatz genannt,[3]) von 300 Liedern ohne Melodien, welches Anno 1739 und 1741 allhier aufgelegt worden, bewog mich dieses mit denen jüngst heraus gekommenen und beliebten Cöthnischen geistlichen Liedern zu vermehren, und auf 500 zu setzen, diese nach Beschaffenheit, stärckern und schwächern Sängern, mit teils alten und bekannten teils ganz neuen zusammen 275 unterscheidenden Melodien zu begleiten, und unter dem Namen Musicalischer Christen-Schatz herauszugeben." Die „alten" Melodien sind die kirchlichen, aber in zum Teil ziemlich willkürlicher Fassung; die „neuen" sind zunächst die „auf vieler Begehren" aufgenommenen „Melodien der Hhtr (d. i. Herrn-

[1]) Dies ist die richtige Schreibung des Namens, nicht „Thomann", wie Koch, Gesch. des Kirchenlieds VI. S. 85 vielleicht nur als Druckfehler hat.

[2]) Vgl. Riggenbach, Der Kirchengesang in Basel. 1870. S. 142.

[3]) Es ist „Erbaulicher Christen-Schatz", das von dem Baseler Prediger Hieronymus Annoni gesammelte und nachher in einer Reihe von Auflagen erschienene geistliche Liederbuch gemeint. Vgl. Koch, a. a. O. VI. S. 101—103.

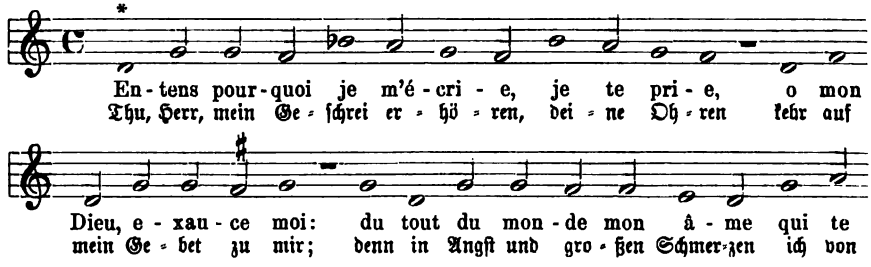
Digitized by Google

huter) oder diejenige Sing-Weiſen, welche die Mähriſchen Brüder-Gemeinden in Ordnung gebracht (die doch meiſtenteils aus dem Halliſchen Geſang-Buch gezogen)," und dann noch eine Anzahl dem Buche ganz eigener Melodien, von denen aber weder geſagt, noch durch irgend eine Andeutung erſichtlich iſt, ob ſie von Thommen ſelbſt, oder von wem anders ſie herrühren. — Der Titel des Buchs lautet:

„Erbaulicher Muſicaliſcher Chriſtē-Schatz, Beſtehend Aus Fünfhundert Geiſtlichen Liedern, Mit Zweyhundert fünf und ſibenzig Melodien, Welche man Theils mit einer, zwey, drey, und theils mit vier Stimmen, durchgehends aber mit dem General-Baß verſehen; Wozu Um mehrerer Pünctlichkeit willen Die Muſic in Holz geſtochen worden. Geſammlet und herausgegeben Von Johann Thommen, Cantorn bey St. Peter. Mit Hochlöblicher Evangeliſcher Eydgenoſſenſchaft gnädigſter Freyheit. Baſel, Gedruckt bey Daniel Eckenſtein, und zu finden bey dem Verleger. MDCCXLV." — VI Bl. Titelkupfer, Titel, Privileg, Widmung und Vorbericht; 654 S. 8° und 5 Bl. Regiſter.

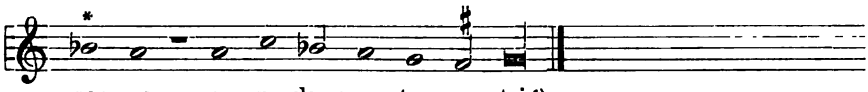
Thue Rechnung! Donnerwort, Kantate für den 9ten Sonntag nach Trinitatis (Evang. vom ungerechten Haushalter. Luk. 16, 1—12) von Seb. Bach über einen Text von Salomon Franck. Das Werk gehört der erſten Zeit von Bachs Amtsführung in Leipzig an (1724 oder 1725) und hat außer dem Schlußchoral — „Herr Jeſu Chriſt, du höchſtes Gut" zur 8ten Strophe „Stärk uns mit deinem Freudengeiſt" — keinen Chor. Vgl. Spitta, Bach II. S. 255. — Ausg. der Bach-Geſ. Jahrg. XXXIII. Nr. 168. Kl.-A. in der Ausg. von Breitkopf & Härtel Bd. XVII. Nr. 168. Den Schlußchoral findet man auch bei Erk, Bachs Choralgeſ. I. Nr. 50. S. 32. 33.

Thu, Herr, mein Geſchrei erhören, Choral. Der 61. Pſalm wurde für den franzöſiſch-reformierten Liedpſalter von Theodor Beza gereimt. Seine Melodie gehört zur Gruppe der 40 letzten Weiſen, welche 1562 in der Genfer Ausgabe hinzukamen und von dem Nachfolger Louis Bourgeois' in Genf, dem Kantor „Maître Pierre" (Dubuisson?) beſchafft worden ſind.[1]) Dieſe Melodie heißt im Original mit Bezas und Lobwaſſers Text:



[1]) Vgl. unſern Art. „Pſalm, Pſalmodie, Pſalmengeſang". Bd. II. S. 754. 755. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris 1878. I. S. 653. 654.

Digitized by Google



pas-me ne re-clame au-tre que toi.[1])
Her-zen von der Welt End ruf zu dir.

Schon Johann Jeep in seinen „Geistlichen Psalmen und Kirchengesängen" 1629 nahm die Weise in den deutsch-evangelischen Kirchengesang herüber, ohne jedoch in der älteren Zeit irgend welche Nachfolge zu finden. Erst in neuerer Zeit ist sie im Elberf. evangelischen G.-B. 1836 zum Liede „Gott, nur du bist meine Sonne" wieder aufgenommen worden und findet sich jetzt mit verschiedenen Texten bei Natorp-Rinck, Ch.-B. 1836. Nr. 228. S. 226; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 450. S. 204 (zu „Treuer Gott, du hast mein Flehen"); Layriz, Kern II. Nr. 297. S. 92; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 242. S. 198; Flügel, Mel.-Buch zum Bollhagenschen G.-B. 1863; im G.-B. für Minden-Ravensberg 1873 (zu „Unter Lilien jener Freuden"), u. a.

Thunbaß nannte man ehmals die „Große Hohlflöten 8 Fuß-Ton". Den Namen erklärt Prätorius von „tönen", wenn er sagt: „es haben aber die alten Orgelmacher vor 60 und mehr Jahren in die Choral- oder Thumbkirchen-Werke solche Stimme ins Pedal, und so groß am Ton, als das Principal gemacht; sintemal man damals von den unterschiedenen Bäßen oder Untersätzen noch nichts gewußt, und solchen Baß Subbaß und Thunbaß, auch Coppel geheißen, darumb, daß er weit und tönend geklungen, und den Werken, weil sie eine Quinta tiefer, als Chor-Ton gewesen, eine besondere brausende Art in solcher Tiefe gegeben hat." Später ging der Name Thunbaß auch auf den wirklichen Subbaß 16' (vgl. den Art.) über, und mit Bezug auf ihn spricht dann Prätorius an andrer Stelle von einem „thunen und stillen Klang", und dieses „thun", soviel als gedämpft, bedeckt dürfte wohl die richtige Erklärung des Namens Thunbaß andeuten.[2])

Thurean, Hermann, Musikdirektor zu Eisenach, ist am 21. Mai 1836 zu Clausthal im Harz geboren. Er erlangte seine allgemeine und musikalische Bildung zu Göttingen und am Konservatorium der Musik zu Leipzig, wo er außerdem noch Privatschüler Moritz Hauptmanns war. 1863 folgte er der Berufung als Organist an die Hauptkirche zu Eisenach und Musiklehrer am dortigen Lehrerseminar. 1865 wurde er Kantor an derselben Kirche, deren Kirchenchor er zu einer solchen Leistungsfähigkeit heranbildete, daß derselbe neben dem bekannten Salzunger Kirchenchor als

[1]) Zahn, Melodien II. Nr. 3532. S. 429 zeichnet an den beiden mit * bezeichneten Stellen die Melodie anders: er hat f statt d und g statt b, ob durch Druckfehler, oder aus einer andern Quelle, vermag ich nicht zu sagen. Im französischen Liedpsalter heißt die Melodie so, wie wir sie gezeichnet haben.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 132 und 139. Adlung, Musica mech. organ. I. S. 99.

Digitized by Google

einer der besten Thüringens gilt. Für sein tüchtiges und ersprießliches Wirken als Kantor und als Mittelpunkt des musikalischen Lebens der Stadt Eisenach überhaupt wurde Thureau 1870 mit dem Titel eines herzoglichen Musikdirektors, und 1872 mit dem eines Professors geehrt.

Thüring, Johann, einer der Tonsetzer, von denen das Gothaische Cantionale sacrum von 1648 Stücke aufgenommen hat. Er nennt sich 1634 selbst einen „Trebensem Musicum vnd XXXjährigen Kirch- vnd Schuldiener zu Willerstedt" bei Gotha, hatte dies Amt also 1604 erlangt, und mag daher zu „Trebbin in der Mark" um 1580—1585 geboren sein.[1]) Von ihm erschienen 1617—1634 die folgenden geistlichen Musikwerke im Druck:

1. Cantiones ecclesiasticae plurium vocum. Erfurti 1617. 4°. — 2. Zwey christliche Erndten-Gesänge. Jena 1620. 4°. — 3. Fünfftzehen geistliche Gesänge vnd Motetten ꝛc. 1621. 4°. — 4. Sertum Spirituale Musicale, geistliches musikalisches Kräntzlein von schönen wohlriechenden Blümlein ꝛc., d. i. 30 liebliche Cantionen ꝛc. Mit 3 Stimmen gesetzet. Erffurdt, Fritzsch. 1634. 4°.[2])

Thurn, Karl, Musiklehrer am Prediger- und Lehrerseminar zu Friedberg in der Wetterau, war als der Sohn des Hofkonzertmeisters und Stadtorganisten Georg Thurn[3]) am 26. Dezember 1808 zu Darmstadt geboren. Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater, von Chr. Heinr. Rinck und dem Konzertmeister Schmitt, und 1827 sandte ihn der kunstsinnige Großherzog Ludwig I. zu weiterer Ausbildung nach Wien. Nachher diente Thurn in der darmstädtischen Hofkapelle, und als diese aufgelöst wurde, erhielt er 1837 die Stelle des Gesanglehrers an der Realschule zu Darmstadt. Unterm 30. März 1839 aber übertrug man ihm die Stelle des Musiklehrers am Prediger- und Lehrerseminar zu Friedberg, wo er in ersprießlicher Weise für kirchlichen und Schulgesang[4]) wirkte, bis er 1874, mit dem

[1]) Ein Joachim Thüring (Thuringus), Kandidat der Theologie und gekrönter Poet, aus Fürstenberg im Mecklenburgischen, lebte ungefähr gleichzeitig und gab heraus: „Opusculum bipartitum de primordiis musicis, quippe: 1. de tonis sive modis, 2. de componendi regulis etc." Berlin 1624. 4°, „ein gutes Buch über das alte Tonsystem." Vgl. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 286. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 220.

[2]) Vgl. Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. 2te Ausg. 1855. S. 129. 131. 132. 261. — Einige Melodien Thürings findet man jetzt neu gedruckt bei Zahn, Melodien I. Nr. 515. S. 146 u. s. w.

[3]) Dieser war am 27. Dezbr. 1779 zu Darmstadt geboren, ein Schüler Portmanns (vgl. den Art.) und Nachfolger Rincks in der Stadtorganistenstelle zu Darmstadt, in der ihn von 1843 an Christian Wiese vertrat. Dieser ältere Thurn starb am 26. Oktober 1858 im 81. Jahr seines Alters. Vgl. Euterpe 1862. S. 162. 1864. S. 137. 138.

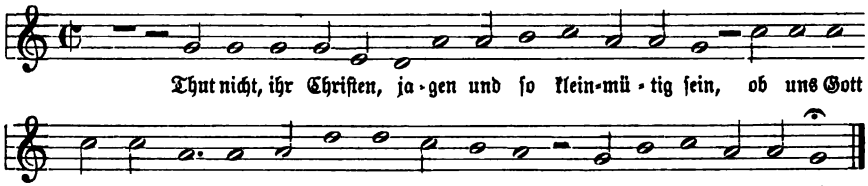
[4]) Seine „Praktische Schule für den Volksgesang" ist in mehr als 20. Auflagen erschienen. Mit seinem Choralbuch reihte er sich den Bearbeitern des Landeschoralbuchs für Hessen-Darmstadt: Graupner 1728; Portmann 1786; Rinck 1814; Thurn 185.; das Neue Ch.-B. 1887, würdig an.

Digitized by Google

Titel eines Professors geehrt, in den Ruhestand trat. Er starb erst 1891 in dem hohen Alter von 82 Jahren. — Folgende Werke Karl Thurns sind hier anzuführen:

1. 7 Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Frankf. a. M., Hedler. — 2. Sammlung leichter mehrstimmiger Zwischenspiele zu dem Choralbuch von Chr. H. Rinck. Friedberg, Bindernagel. — 3. Die Kirchenmelodien der evang. Gemeinden des Großherzogtums Hessen für 4 Mstn. bearbeitet. Ebendas. — 4. Evangelisches Choralbuch für Orgel und Gesang. Gießen (o. J.), Ferberssche Buchhandlung (Roth). qu. 4^0. (2. Aufl. 3ter Abdruck). — 5. Quantitierend-rhythmisches Choralbuch. Ebendas. qu. 8^0. — 6. Melodien aus dem evang. Choralbuch für das Großherzogtum Hessen. 2. Aufl. Ebendas. 8^0.

Thut nicht, ihr Christen, zagen, Choral. Mit diesem Text erschien die weltliche Tageweise „Er ist der Morgensterne" erstmals geistlich verwendet bei Joh. Lauterbach, Cithara Christiana Psalmodiarum sacrarum. Lips. 1585. S. 646 in folgender Form:



Sie ging dann sofort im Dresd. G.-B. 1593. Eisleb. G.-B. 1598. Wolder, Katechismus-G.-B. 1598. Buchwälders Görlitzer G.-B. 1611 auf das Lied „O Christe, Morgensterne" (vgl. den Art.) und wurde mit diesem bekannt. Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 1661a. S. 439.

Tibia „heißt überhaupt Pfeife und bedeutet also eigentlich kein besonder Register; aber wenn sie durch ein ander Wort determiniert wird: so ist es was besonders."[1]) Man nannte also ehmals in Orgeldispositionen z. B. die Dolzflöte Tibia angusta, die Blockflöte Tibia vulgaris, die Querflöte Tibia transversa, die Waldflöte Tibia silvestris u. dgl. — In der Gegenwart kommt in Dispositionen von Walcker & Cie. und Friedr. Schulze eine Tibia major 16′ vor. Bei jenen steht diese Stimme im Hauptwerk ihrer großen Orgeln zu Ulm, Boston, Wien (in Riga heißt dieselbe Stimme „Flauto major 16′") und ist ein Bordun mit möglichst vollem, dickem Grundton, wie ihn ein so starkes Hauptmanual als Grundlage fordert; bei diesem, z. B. in der Orgel zu St. Marien in Lübeck, ist Tibia major 16′ „eine ziemlich enge, gedeckte Stimme mit hohen Aufschnitten, die bis h^1 Holzpfeifen, dann Zinnpfeifen" hat,[2]) und steht statt des Lieblichgedackt 16′ auf dem vierten Manual. — Tibia schlechtweg für eine gewöhn-

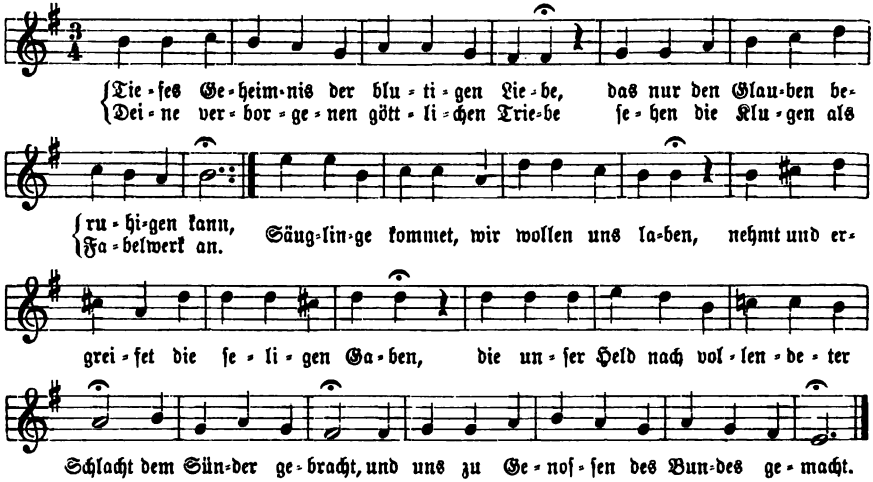
[1]) So erklärt Adlung, Mus. mech. org. I. S. 149.

[2]) Vgl. Zimmerthal, Beschreibung der Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 24.

Digitized by Google

liche Flöte 8′ beizubehalten, wie man auch noch da und dort findet, dürfte ziemlich überflüssig sein.

Tiefes Geheimnis der blutigen Liebe, Choral. Zu diesem Liede eines nicht ermittelten Verfassers schrieb Joh. Christoph Kühnau 1796 (also nach Herausgabe der ersten Auflage seines Choralbuchs) die folgende eigene Melodie:



Sie erschien zuerst gedruckt in der von seinem Sohne, Johann Friedrich Wilhelm Kühnau besorgten 2. Auflage seines Choralbuchs 1817. Nr. 287. 6. Aufl. Nr. 288. S. 86. 87 und wurde in diesem Buche bis zur Gegenwart erhalten; auch Volckmar, Ch.-B. von 1863 hat sie noch aufgenommen, sonst hat sie weiteren Eingang nicht gefunden.

Tille heißt der Fuß (vgl. den Art. Bd. I. S. 445. 446) besonders bei den Holzpfeifen der Orgel. Die Tillen werden aus Hartholz (Rotbuchenholz) viereckig gehobelt, oder besser rund gedrechselt und müssen oben einen Absatz haben, auf dem der Boden der Pfeife aufsitzt. Die Weite der Bohrung der Windröhren in den Tillen richtet sich danach, ob man den Windzufluß zu den Pfeifen durch das Bohrloch der Windlade, oder aber durch die Windröhre im Fuß regulieren will.[1]) Im ersteren Falle muß die Weite der Bohrung der Tille „jederzeit das zugehörige Pfeifenloch in der Windlade übersteigen, damit der Wind aus dem Pfeifenstock ohne weiteres Hindernis in den Windkasten der Pfeife gelangen kann." Die andere Weise der Regulierung des Windzuflusses durch die Röhre der Tille wurde im älteren Orgelbau allgemein geübt, und namentlich Silbermann und seine Schüler mußten

[1]) Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. I. 2. S. 641. 642 kannte nur die erstere Methode der Windzufluß-Regulierung; Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 183 sagt, „daß die umgekehrte Methode, nach welcher diese Regulierung durch die Weite der Bohrung des Pfeifenfußes geschieht, nicht nur zulässig, sondern vielmehr empfehlenswert" sei.

Digitized by Google

die Windröhre oft sehr enge machen, weil sie eben bei den Windverhältnissen der Schleiflade den Wind gar sehr zu sparen gezwungen waren. Aber sie disponierten und intonierten dann auch danach, während unredliche Orgelbauer die Verengerung der Tillenröhre durch eingetriebene Holzkeilchen namentlich bei viel Wind brauchenden großen Stimmen, wie Subbaß 16′ und Bordun 16′, öfters als Kniff benützten und noch benützen, um den Windmangel ihrer Werke zu verdecken und das kleinere Pfeifenwerk zu begünstigen.[1])

Tischer,[2]) Johann Nikolaus, Organist zu Schmalkalden, war 1707 zu Böhlen im Schwarzburgischen geboren. Der dortige Organist Rauche unterrichtete ihn schon von seinem 12. Jahr an im Klavier- und Violinspiel, und als er 15jährig als Schreiber nach Halberstadt kam, setzte er bei dem dortigen Domorganisten Graf auch seine musikalischen Studien fort. 1728 wurde er Hoboist bei einem Regiment in Braunschweig; 1731 aber folgte er dem Rufe als Schloß- und Stadtorganist nach Schmalkalden, und diese Stelle hatte er dann lebenslang inne. Johann Gottfried Vierling (vgl. den Art.) wurde 1764 Tischers Schüler, dann 1768 sein Adjunkt und endlich um 1770 auch sein Amtsnachfolger. — Tischer war ein sehr fruchtbarer Komponist, namentlich von Instrumentalmusik; seine zahlreichen Klavierkompositionen wurden in Nürnberg und München gedruckt[3]) und waren als Unterrichtsmaterial einst sehr beliebt. An kirchlichen Werken werden „Fünfzig Kirchenstücke, die im Jahr 1732 fertig waren," genannt.

Tischer, Kaspar, der Lehrer Georg Andreas Sorges (vgl. den Art.), war 1712 Adjunkt des Organisten Nik. Walther zu Königssee im Schwarzburgischen, und ging 1714 als gräflich Brockdorffischer Hoforganist nach Schney (oder Sney) in Franken. Sorge war von ihm schon in Königssee unterrichtet worden und dann noch zwei Jahre lang sein Schüler zu Schney. Tischer wurde „unter die vortrefflichen Komponisten seiner Zeit" gerechnet, aber Kompositionen von ihm werden keine namhaft gemacht.[4])

Toccate, Toccata, als Orgelmusikform, war, als sie vom Anfang des 16. Jahrhunderts an aufkam, ein kurzes, durchaus freies „Präambulum oder Präludium, welches der Organist, wenn er erstlich vff die Orgel, oder Clavicymbalum greifft,

[1]) Namentlich Lederle, Die Kirchenorgel 1832. S. 124. 126 scheint in seiner südwestdeutschen Heimat schlimme Erfahrungen in dieser Beziehung gemacht zu haben; denn er bekämpft die „Zuspeitelung der Windeinlaßröhre im Fuße der Pfeifen meist bis auf 1/5 der gebohrten Weite," wie sie in vielen kleinen Orgeln zu finden sei, mit wahrhaft kapuzinermäßigem Eifer.

[2]) Nicht „Fischer", wie Fétis, Biogr. des Mus. VIII. S. 343, vielleicht nur durch einen Druckfehler hat; Mendel-Reißmann, Musik. Lex. XI. S. 61 hat dies jedoch nachgeschrieben.

[3]) Vgl. ein Verzeichnis seiner Werke bei Gerber, Altes Lex. II. S. 656—658. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 723.

[4]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 655 und S. 531.

Digitized by Google

ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopf vorher fantasirt, mit schlechten entzeln Griffen, vnd Coloraturen. Einer aber hat diese, der ander ein andere Art . . ."[1]) Der Zweck einer solchen improvisierten Einleitung war kein anderer als der, den „Ton" oder Modus der nachfolgenden „Mutet oder Fugen" festzustellen. Für den Spieler lag es nahe, diese Einleitung dazu zu benützen, sowohl den Klangreichtum seines Instrumentes als auch seine Spielfertigkeit ins Licht zu stellen. Die älteste Form der Toccate zeigt sich denn auch als die Zusammenstellung ganghafter Passagen mit einer Reihe gebundener, volltönender Accorde, und diese beiden Elemente — der Gegensatz von Bewegung und Ruhe — blieben die wesentlichen Bestandteile der Toccate bis zu ihrer höchsten Ausbildung als selbständige Kunstform. Schon bis c. 1500 hatte sich die Scheidung des knappen Präambulums oder Präludiums von der Toccate bereits vollzogen: jenes diente unter Namen wie Tonus, Modus, Intonation „nach wie vor der Feststellung des Tons mit Beziehung auf ein Folgendes,"[2]) diese aber wurde zu einer selbständigen Form, die zwar anfänglich noch regellos und phantastisch, aber doch sehr entwicklungsfähig war. Bei einem kurzen Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Toccate, insbesondere als Orgelstück, bis zu ihrer höchsten und abschließenden Ausbildung durch Seb. Bach, treten zunächst die beiden venetianischen Orgelmeister Andrea Gabrieli und Claudio Merulo hervor, von denen jeder einen eigenen Formtypus für die Toccate festgestellt hat: dieser „indem er die ruhig fließenden Harmonien und die strömenden Passagen sich beide mehr durchdringen ließ, ohne doch ihre Gegensätzlichkeit aufzuheben;" jener „indem er beide Gegensätze durch einen fugierten Zwischensatz trennte und vermittelte."[3]) Einer dieser beiden Formen folgten alle späteren Toccatenkomponisten, sie mehr oder weniger streng auseinanderhaltend. Den Typus Merulos bildeten Frescobaldi und sein Schüler Froberger, sowie die ihnen folgenden süddeutschen katholischen Organisten weiter, von denen Georg Muffat und Johann Speth bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts das Höchste in der Toccate erreichten. Der Meister der nordischen Organistenschule,

---

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. III. (1619). Pars I. S. 23. Den Namen erklärt Prätorius so: „Sie (die Toccaten) werden aber von den Italis meines erachtens, daher mit Namen Toccata also genennet, weil toccare heißet tangere, attingere, vnd Toccato, tactus: So sagen auch die Italiäner: Toccate un poco, Das heißt, beschlagt das Instrument, oder begreifft die Clavier ein wenig: Daher toccata ein Durchgriff oder begreiffung des Claviers gar wol kan genennet werden."

[2]) Vgl. solche kleinen Sätze von A. und Giov. Gabrieli, Frescobaldi u. a. z. B. bei v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh. 1878. Beisp. Nr. 27. 28. S. 79—81. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels II. Nr. 7. S. 17. Nr. 11. S. 23. Nr. 18 bis 21. S. 36. 37 ꝛc. Ambros, Gesch. der Musik IV. S. 444. 445.

[3]) Vgl. Seiffert in der Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft VII. 2tes Heft S. 169. v. Winterfeld, Giov. Gabrieli II. S. 103. 105. v. Wasielewski, a. a. O. S. 147—149. Ambros, a. a. O. III. S. 518 ff.

Digitized by Google

Sweeling, hat unter sechs von ihm noch bekannten Toccaten fünf im Anschluß an Merulos Form und nur eine in Gabrielis Weise geschrieben. Gleichwohl haben seine Schüler in Norddeutschland auf der Grundlage der letzteren weiter gebaut und sich eine Specialform herausgebildet, bei der sie mit einem gesangreichen, glänzenden Präludium begannen, nach dessen Abschluß eine Fuge brachten, dann ein gangartiges Intermezzo einschoben und mit einer neuen Fuge über das melodisch und rhythmisch umgebildete Thema der ersten schlossen, oder auch noch einen Anhang brillanten Passagenwerks brachten. Toccaten von Reinken, Buxtehude u. a. zeigen diese Form, auch noch die C-dur-Toccata von Seb. Bach hat sie. Pachelbel, seinem Zug zu einfach-großer Formgestaltung folgend, „ließ zwar im allgemeinen den auf Glanz und Bravour und Entfaltung breiter Harmonie-Massen gerichteten Charakter der Toccate unangetastet, aber von dem bunten Vielerlei an langsamen und bewegten, fugierten und nicht fugierten, einfachen und passagenreichen Sätzen, was sonst ihren Inhalt zu bilden pflegte, wendete er sich ab. In stetiger Bewegung meist an einer oder einigen Figuren motivisch sich fortspinnend, rauschen die besten und größten seiner Toccaten dahin, gewöhnlich über wenigen langgehaltenen Pedal-Orgelpunkten.[1]) Seb. Bach endlich hat, indem er alles unorganische Passagenwerk ausschied, an Stelle des bloßen Motivs ein wirkliches Thema setzte und bei dessen Durchführung eine bestimmte Stimmenzahl stetig festhielt, in der Toccate die höchstmögliche Durchbildung erreicht; er schließt ihr auch jederzeit eine Fuge an, in der das freie, phantastische Wesen der Toccate eine Konzentration zu fester, strenger Form erfährt.

Todt, August; Musikdirektor und Organist zu Stettin, ist am 29. Juli 1833 zu Düsterort bei Ükermünde als der Sohn des dortigen Schulmeisters und Organisten geboren. Von seinem Vater erhielt er frühzeitig auch Musikunterricht; später besuchte er das Gymnasium in Stettin, erwarb sich hier bis zum 18. Jahr eine tüchtige Schulbildung und setzte daneben unter Karl Löwes Leitung zugleich seine musikalischen Studien fort. Nachdem er sich entschlossen hatte, die Musik als Lebensberuf zu wählen, ging er 1856 auf das königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin und bildete sich hier namentlich zu einem Meister auf der Orgel aus, als welchen er sich später in Orgelkonzerten, die er zu Berlin und anderwärts gab, durch Beherrschung der Technik seines Instruments und durch die Ruhe und Objektivität seines Vortrags erwies. 1859 wurde er Gesanglehrer am Gymnasium zu Pyritz, 1860 Kantor zu Küstrin und seit 1863 lebt er als Kantor und Organist zu Stettin, wo ihm 1864—1866 auch die amtliche Vertretung Karl Löwes übertragen war. 1882 gab er seine Stellen auf und lebt seitdem mit Komposition beschäftigt zurückgezogen in Stettin. — Von Todt sind die folgenden Orgel- und kirchlichen Gesangswerke im Druck erschienen:

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 108, auch S. 96. 195 und andere Stellen.

Digitized by Google

Op. 2. 75 Orgelkadenzen und melodische Präludien. 2 Hfte. Berlin, Bote & Bock. — Op. 3. 16 leichte Choralvorspiele. Ebendas. — Op. 5. Der praktische Organist. 55 Präludien in leicht ausführbarer Form zu den bekanntesten Chorälen. 2 Hfte. Berlin, Schultze. — Op. 6. 4 Choräle zum Vollhagenschen G.-B. Stettin, Prütz & Mauri. — Op. 7. 12 melodische Adagios für Orgel. Langensalza, Verlags-Compt. — Op. 9. 6 Psalmen für vierst. Chor. Berlin, Weinholtz. — Op. 24. 40 Orgelstücke in den gangbarsten Dur- und Molltonarten. Zum Gebrauch beim öffentl. Gottesdienst. 4 Hfte. Berlin, Bote & Bock. — Op. 37. 2 Präludien und Fugen, Es-dur und D-moll. Offenbach, André. — Op. 44. Psalter und Harfe. Choräle und geistl. Gesänge mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen für Harmonium. 8 Hfte. Berlin, Simrock. — Op 48—50. Präludienbuch für Orgel. 140 Vorspiele im Anschluß an das Schubertsche Ch.-B. Köslin, Hendeß. qu. 4°. — Op. 56. Konzert-Fantasie für die Orgel. Berlin, Sulzer. — Op. 63. 12 melodiöse Adagios für Orgel. Langensalza, Beyer. — Op. 76. 4 Festmotetten für gem. Chor. Leipzig, Hesse. — Außerdem noch verschiedene Orgelstücke in Sammlungen.

Tonhalle nennt der Orgelbauer Goll (vgl. den Art.) in Luzern einen kleinen, geschlossenen Raum mit nach dem Orgelchor ausmündendem Schalltrichter, in den er in einzelnen seiner Werke die Vox humana und andere zarte Stimmen setzt, um dadurch einen besondern Echoeffekt zu erzielen. Es wird über diese Einrichtung in der Orgel der Stadtkirche zu Aarau berichtet: „Vier Register: Vox humana, Voix célèste, Bourdon d'Echo und Salicional, sind in die Tonhalle verlegt, d. h. einen abgeschlossenen Raum des Dachbodens mit im Kirchenchor ausmündendem Schallgang," und über die dadurch erzielte Klangwirkung in etwas überschwenglicher Weise bemerkt: „man glaubt in weitester Ferne Chorstimmen zu vernehmen, von denen indes jeder Erdenrest abgestreift ist und denen das Ohr süß betroffen lauscht, als klänge geheimnisvoller Gesang aus einer bessern Welt hernieder."[1]) Über eine ähnliche Einrichtung von Walcker & Cie. vgl. man den Art. „Schalltrichter". Bd. III. S. 159.

Tonus faber, Sonus faber, Name eines alten Orgelregisters, vgl. den Art. „Glöckleinton" (Bd. I. S. 484). Der sonderbare Name Tonus faber, oder eigentlich besser „Fabritonus", „Fabrisonus", wie schon Adlung will, wird so erklärt: „Fauxbourdon (vgl. den Art.) wurde in dem Munde der deutschen Musikanten in „Faberton" oder „Faberdon" korrumpiert und dies wieder in „Fabrisonus" latinisiert.[2])

Töpfer, Dr. Johann Gottlob, der verdienstvolle Orgelbautheoretiker, war am 4. Dezember 1791 zu Niederroßla im Weimarischen als der Sohn eines Leinewebers, der nebenbei auch als erster Geiger und Klarinettist im Adjuvantenchor des

[1]) Vgl. Schweiz. Musikztg. 1891. Nr. 13. S. 105. Die fragliche Orgel in Aarau mit 50 kl. Stn. wurde am 14. Juni 1891 eingeweiht.

[2]) Vgl. Paesler, Fundamentbuch von Hans von Constanz. 1889. S. 40. Anm. 3.

Digitized by Google

Dorfes fungierte, geboren. Von seinem Vater und dem Kantor Schlömilch in Roßla erhielt Töpfer, zugleich mit seinem Bruder Ernst, der nachmals als Organist zu Brügge lebte, den ersten Unterricht auf Violine, Klavier und Orgel. Seine Weiterbildung in Weimar ermöglichte ihm die Unterstützung der Gutsherrin seines Dorfes, der Rätin Jagemann. Er besuchte das Gymnasium, dann das Lehrerseminar zu Weimar, wendete sich aber dann ganz zur Musik und studierte Theorie und Klavierspiel bei dem Konzertmeister Destouches und dem Kapellmeister A. E. Müller, Violinspiel bei dem Musikdirektor Niemann. Später beschränkte er sich mehr und mehr auf die Orgel als sein Hauptinstrument, das er als virtuoser Spieler in seltenem Grade beherrschte und auf dem er sich namentlich durch sein ernst erbauliches Spiel im Gottesdienst, sowie als Improvisator durch eine souveräne Beherrschung der kontrapunktischen Formen hervorthat. Am 4. Juni 1817 wurde er zum Musiklehrer am Lehrerseminar zu Weimar bestellt und hat in dieser Stellung, in der er später mit dem Titel eines Professors geehrt wurde, länger als 50 Jahre durch Wort und Beispiel treu gewirkt. Eine ganze Reihe von Schülern, wie A. Winterberger, Fr. Solle in Zeulenroda, Herm. Riedel in Neustadt a/O., Franz Schulze in Naumburg, Ludw. Anger in Lüneburg, Montag in Weimar, Karl Götze in Berlin, die Organisten Jucker in Basel, Zeymer in Hof u. v. a. verdankten ihm tüchtige Ausbildung und allseitige Anregung. Schon seit 1820 hatte er auch die Organistenstelle an der Stadtkirche zu Weimar als Stellvertreter des Organisten Eylenstein umsonst versehen, und erst 1830 erhielt er selbst diese Stelle, die aber nur einen fixen Gehalt von 12 Thalern gewährte. Überhaupt brachte es der allzubescheidene Mann lebenslang nie höher, als zu einer Besoldung von 500 Thalern. Doch ließ sich der von seltener Energie und Begeisterung Durchdrungene durch die mancherlei Entbehrungen und Enttäuschungen, die er während seines langen Lebens erfahren mußte, in seinem Streben nach den höchsten Zielen nicht beirren, wenn auch sein Charakter dadurch etwas Abgeschlossenes und Schroffes annahm. Einen freundlichen Lichtblick in sein entsagungsvolles und arbeitsreiches Leben brachte 1867 noch die Feier seines 50jährigen Dienstjubiläums, bei der ihm die Universität Jena ihr Doktordiplom überreichte, die deutschen Organisten aber durch die Widmung eines prächtigen „Töpfer-Albums für Orgel" ihn ehrten. Töpfer starb im 79. Jahr seines Alters am 8. Juni 1870 zu Weimar. — Die ihm in Weimar unterstellte Orgel der Stadtkirche, die 1810—1812 von Trampeli in Adorf erbaut und gänzlich mißlungen war, wurde für Töpfer die erste Veranlassung, sich mit der Theorie des Orgelbaus zu beschäftigen, und die reichliche Gelegenheit, die er als viel gesuchter Orgelrevident hatte, das ziellos-unsichere Tasten der nur empirisch-handwerksmäßig arbeitenden Orgelbauer zu beobachten, brachten ihn auf den Gedanken, für das Gesamtgebiet des Orgelbaus feste wissenschaftliche Gesetze zu suchen und zu begründen. Er arbeitete sich in die Mathematik, Mechanik, Akustik, Aerostatik und Pneumatik gründlich ein, dann suchte er, indem er vom erfahrungs-

Digitized by Google

mäßig Erprobten, von der gegebenen Beobachtung ausging, zu Principien zu gelangen, von denen aus alle beim Orgelbau in Betracht kommenden Größen und Werte rechnungsmäßig bestimmt und zu Formeln von allgemeiner Geltung zusammengefaßt werden konnten. Als Quintessenz der Töpferschen Errungenschaften bezeichnet Gottschalg[1]) das folgende:

„a) Die Konstruktion und Intonation der Labialpfeifen, und was damit zusammenhängt, beruht auf folgenden Grundsätzen: 1. Wenn in Pfeifen von gleicher Länge aber verschiedener Weite die Luftsäulen mit gleicher Intensität schwingen sollen, so müssen sich die ihnen zugehörigen Luftmengen verhalten wie die Flächen ihrer Querschnitte, oder die Quadrate ihrer Durchmesser. — 2. Die Luftmengen solcher Pfeifen, deren Flächeninhalt der Querschnitte gleich, deren Längen aber verschieden sind, müssen sich bei gleicher Intensität der Schwingungen umgekehrt verhalten wie die Quadratwurzeln aus den Längen. — 3. Wenn die Luftmengen und Längen gleich, die Querschnitte aber verschieden sind, so ist die Größe des Aufschnitts nicht von der Größe des Querschnitts, sondern von der Größe der Luftmenge abhängig. — 4. Wenn die Längen gleich, die Querschnitte verschieden und die Luftmengen mit den Querschnitten proportional sind, so verhalten sich die Größen der Aufschnitte wie die Querschnitte, oder vielmehr, wie die den beiden Pfeifen zugehörigen Luftmengen. — 5. Wenn die Längen- und Querschnitte gleich, die Luftmengen aber verschieden sind, so müssen die Aufschnitte mit den Größen der Luftmengen proportional bleiben. — 6. Wenn die Luftmengen und Querschnitte gleich, die Längen verschieden sind, so verhalten sich die Aufschnitte wie die Quadratwurzeln aus den Längen. — 7. Die Aufschnitte verschiedener Pfeifen verhalten sich wie die zugehörigen Luftmengen und wie die Quadratwurzeln aus ihren Längen. — 8. Die Luftmengen stehen in näherem Bezuge zu den Aufschnitten, und es können daher dieselben nur in dem Falle nach den Querschnitten bestimmt werden, wenn diese mit den Aufschnitten in einem Verhältnis bleiben. — 9. Die Stärke des Tones (Intensität der Schwingungen) ist von den Querschnitten und der Luftmenge, die Schärfe und Helligkeit des Tones (seine Klangfarbe) aber von dem Aufschnitte und der Luftmenge abhängig. — 10. Wenn die Klangfarbe irgend einer Stimme sich nach Höhe und Tiefe nicht verändern soll, so müssen die Flächeninhalte der Querschnitte der Unteroktaven nach dem Verhältnis $1 : \sqrt{8}$ zunehmen.

b) Bei der Mensur der Zungenstimmen sind folgende Gesetze maßgebend: 1. Bei Stäben von gleicher Dicke, aber ungleicher Länge stehen bekanntlich ihre Schwingungszahlen im umgekehrten Verhältnis der Quadrate ihrer Längen, oder auch: die Längen verschiedener Zungen verhalten sich umgekehrt, wie die Quadratwurzeln ihrer Schwingungszahlen. — 2. Da bei einerlei Tonhöhe die Klangfarbe ebenso von der Fläche der Zunge abhängig ist, wie bei Labialstimmen von der Fläche des Querschnitts der Pfeife ($1 : \sqrt{8}$, als dem einer einheitlichen Klangfarbe und Stärke entsprechenden Verhältnis), so läßt sich daraus folgern, daß auch die Fläche der Zungen, welche bei verschiedener Tonhöhe einerlei Klangfarbe behalten sollen, nach diesem Verhältnis zu- oder abnehmen muß. — 3. Wenn die Längen und Breiten der Messing- und Luftzungen einander proportional gesetzt werden, so verhalten sich die Dicken der Luftzungen wie die Quadratwurzeln aus den Dicken der Messingzungen. — 4. Bei gleicher Tonhöhe wächst oder nimmt die Klangstärke ab mit den Produkten aus den Flächen der Zunge in ihre Schwingungsweiten. — 5. Die Klangstärke verschiedener Zungen von gleicher Tonhöhe ist den Quadratwurzeln aus den Produkten

[1]) Vgl. Dr. Joh. Gottlob Töpfer ꝛc. Eine biogr. Skizze von A. W. Gottschalg. Weimar 1866. Kühn. S. 16–19.

Digitized by Google

ihrer Flächen in ihre Schwingungsweiten proportional zu setzen. — 6. Zungen von verschiedener Tonhöhe äußern einerlei Klangstärke, wenn sich die Produkte aus ihren Schwingungsweiten in ihre Flächen umgekehrt zu einander verhalten, wie die Quadrate der zugehörigen Schwingungszahlen. — 7. Bei ungleicher Tonhöhe können die verschiedenen Schwingungsweiten den Verhältnissen, in welchen die Breiten zu ihren Längen stehen, umgekehrt proportional gesetzt werden."

Nach diesen Fundamentalsätzen lehrt dann Töpfer die Luftmenge für jede einzelne regelmäßig gebaute Pfeife finden, und nach dieser auch die Weite der Pfeifenmündungen, der Bohrlöcher nach den Kanzellen, die Größe der Kanzellen, Windkasten und Kanäle berechnen. Auch für das Gebläse, die Mechanik u. s. w. sind in seinen Schriften klare und sichere, auf reichste Erfahrung gegründete Ratschläge und erprobte Angaben zu finden, und wenn auch die Theorie des Orgelbaus schon jetzt über Töpfer hinausgekommen ist, von seinen Grundlagen wird sie doch immer ausgehen müssen. — Wir verzeichnen nun noch Töpfers Schriften über Orgelbau und seine Orgelkompositionen:

a) Schriften: 1. Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt mit vielen Tabellen über Mensur, Luftzufluß und Mündung der Pfeifen, sowie über die damit übereinstimmende Bohrung der Windladen, angewendet auf mehrere Entwürfe zu kleineren und größeren Orgelwerken, in welchen die Größe der Bälge, Windkanäle, Windkasten und Windladen, sowie die Einrichtung der Mechanik nach einer zuvor bestimmten Disposition angegeben ist, nebst einer Anweisung, wie neue Orgelwerke mit Genauigkeit probiert werden können. Ein nützliches Hilfsbuch für alle diejenigen, welche neue Bauten mit Sicherheit übernehmen oder sich über den wahren Zustand vorhandener Orgelwerke sicher und gründlich unterrichten wollen. Weimar 1833. Hoffmann. 8°. — 2. Erster Nachtrag zur Orgelbaukunst, welcher die Vervollständigung der Mensuren zu den Labialstimmen und die Theorie der Zungenstimmen mit den dazu gehörigen Mensurtabellen, nebst Anweisung zur Verfertigung derselben enthält. Ebendas. 1834. — 3. Anleitung zur Erhaltung und Stimmung der Orgel. Jena 1840. Mauke. 2te Ausg. 1865. 56 S. 8°. — 4. Die Scheiblersche Stimm-Methode leicht faßlich erklärt und auf eine neue Art angewendet. Erfurt 1842. Körner. — 5. Die Orgel. Zweck und Beschaffenheit ihrer Teile, Gesetze ihrer Konstruktion und Wahl der dazu gehörigen Materialien; von dem Orgelbau-Accorde, nebst vorteilhaften Bauentwürfen für Landgemeinden; von der Untersuchung alter, schadhafter Orgeln, Verfertigung umfassender Reparaturanschläge, Intonation, Stimmung, und von der Prüfung und Übergabe neuer Werke. Ein Handbuch für alle Orgelfreunde, insbesondere für Baubehörden, Superintendenten, Pfarrer, Seminarlehrer, Organisten, Kantoren, Schullehrer, Musikstudierende, Kirchen-Kommissionen, Gemeindevorsteher und Orgelbauer. Mit einer Kupferplatte und vielen eingedruckten Zeichnungen. Erfurt 1843. Körner. 2te Ausg. 1862. X u. 200 S. 8°. — 6. Lehrbuch der Orgelbaukunst nach den besten Methoden älterer und neuerer in ihrem Fache ausgezeichneter Orgelbaumeister und begründet auf mathematische und physikalische Gesetze. Bearbeitet in zwei Teilen oder vier Bänden, mit einem starken Atlas fein lithographierter Plano- und Foliotafeln. Weimar 1855.

Digitized by Google

B. F. Voigt. kl. 8°. I. 1. 2. LX, XXXVIII und 1002 S. II. 3. 4. XXXVI, XXIV und 1043 S. — Dieses Werk ist die mit Töpfers Errungenschaften bereicherte deutsche Bearbeitung des älteren „L'Art du facteur d'Orgues" von Dom Bedos de Celles (vgl. den Art.). Es ist jetzt in neuer Bearbeitung von dem Pastor Max Allihn zu Athenstedt unter dem Titel erschienen: Die Theorie und Praxis des Orgelbaus. Zweite völlig umgearbeitete Auflage des Lehrbuchs der Orgelbaukunst von J. G. Töpfer. Für den Gebrauch des Orgelbauers, Orgelrevisors, Organisten und Architekten herausgegeben ꝛc. Mit Atlas von 65 Tafeln. Weimar 1888. Bernh. Friedr. Voigt. gr. 8°. XXII u. 953 S. — b) Kompositionen: 1. 36 Kadenzen und kurze Vorspiele in allen Molltonarten. Erf., Körner. 2. 35 Kadenzen und kleine Vorspiele in allen Durtonarten. Ebendas. — 3. Orgelstücke versch. Art. Leipzig, Peters. — 4. Allgemeines und vollständiges Choralbuch, zunächst zu dem Dresdner, Weimarischen und Erfurter Gesangbuch. Die Melodien nach Hiller, Rempt und Fischer, gesetzt und mit vierstimmiger Harmonie, nebst kurzen doppelten Zwischenspielen herausgegeben. Erf., Körner. qu. 4°. In mehreren Ausgaben. — 5. Theoretisch-praktische Organistenschule, enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Komposition der gebräuchlichsten Orgelstücke. Erfurt, Körner. qu. 4°. — 6. Sämtliche Orgelkompositionen ꝛc. Ebendas. 8 Hefte, darunter Heft 3. Konzertfantasie C-moll. Heft 4. Sonate D-moll. Heft 6—8. Choralvorspiele; sämtlich auch einzeln erschienen. — 7. Choralbuch zum Weimarischen Gesangbuch mit Vor- und Zwischenspielen. I. Bd. Choräle. II. Bd. Vorspiele. Weimar, Kühn. qu. 4°. 3te Aufl. 4te Aufl. Revidiert und sehr vermehrt von A. W. Gottschalg. 1878. VIII u. 179 S. qu. 4°. — 8. Orgelweihe. Kantate für Chor, Sopr.-Solo und Orgel. Kl.-A. Ebendas. — 9. 20 leichte Choralvorspiele. Ebendas. — 10. Konzert-Fantasie mit 3 Man. u. Pedal. Leipzig, Schuberth. — 11. 20 Fugen für Orgel. 4 Hefte. Leipzig, Rieter-Biedermann. — 12. Choralstudien. Die schönsten Choräle der evang. Kirche in mehrfacher Bearbeitung mit zahlreichen Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Zum Studium, sowie für den Kirchen- und Konzert-Gebrauch, herausgegeben von A. W. Gottschalg. 4 Hfte. Leipzig, Zechel. — 13. Konzert-Fantasie über „Jesu meine Freude". Leipzig, Siegel. — 14. Große Konzert-Fantasie über „Mache dich mein Geist bereit". Ebendas. — 15. Konzert-Fantasie über „Was mein Gott will, gescheh allzeit". Ebendas. — 16. 20 größere Orgelvorspiele für den Kirchen- und Konzertgebrauch, herausg. von A. W. Gottschalg. Leipzig, Zechel. — 17. 20 Vorspiele und Fugen für Orgel. Herausgeg. von A. W. Gottschalg. Ebendas.

Traktur als Orgelterminus bezeichnet „den ganzen Begriff der Abstrakten, von trahere, ziehen," wie Adlung erklärt, d. h. die aus mehreren Gliedern bestehende Zugseinrichtung, welche jede Taste der Klaviatur mit ihrem Spielventil an der Windlade so verbindet, daß dieses durch den Niederdruck der Taste geöffnet werden kann.[1]) Die eigentlich ziehenden Glieder in dieser Mechanik sind, „die langen

[1]) Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 632. 633 findet Namen wie Traktur und Registratur „nicht besonders zweckentsprechend" und sucht nach „bezeichnenden

Digitized by Google

subtilen hölzernen Stangen," oder schmalen und dünnen Bänder der Abstrakten (vgl. den Art.). Da aber die Zugsrichtung nicht durchaus gerade bleiben kann, sondern Ablenkungen und Übertragungen unter rechtem Winkel notwendig macht, so sind als Zwischenglieder der Traktur noch zweiarmige Hebel einzuschalten, deren Arme rechtwinkelig zu den beiden Zugsrichtungen stehen. Diese Hebel haben bei der älteren Wellenmechanik (vgl. den Art.) die Form von hölzernen Wellen mit zwei Armen, bei der neueren Winkelmechanik (vgl. den Art.) aber, die von Winkeln, deren Schenkel die beiden Hebelarme sind. Je einfacher die Gesamttraktur eines Werkes angelegt und je direkter sie geführt ist, so daß zur Verbindung der Tasten mit den Spielventilen nur die unumgänglich notwendigen Zwischenglieder eingeschaltet werden müssen, desto besser für Spielart und sichere, prompte Wirkung ist sie. Es erfordert deswegen die Anlage der Traktur in jedem einzelnen Falle besonderes praktisches Geschick und einen sicheren Blick für vorteilhafte Raumbenützung von seiten des Orgelbauers. Neustens will man diesen ganzen Mechanismus, der in seiner mehr oder weniger komplizierten Zusammensetzung allerdings manchen Wechselfällen unterworfen ist und eine absolut sichere Wirkung nicht immer verbürgt, durch die Röhrenpneumatik (vgl. den Art.) oder auch durch eine elektrische Traktur ersetzen. Ob aber diese Neueinrichtungen wirklich praktisch und dauerhaft sind, wird eine längere Erfahrung erst zu erweisen haben. Für die Kirchenorgel können sie kaum schon allgemeiner in Betracht kommen.

Traktus,[1]) einer der wechselnden (zum „Proprium Missae" gehörenden) liturgischen Gesänge des Hauptgottesdienstes, der seine Stelle neben Graduale

deutschen Ausdrücken" für dieselben. Er möchte für Traktur „Spielwerk", und für Registratur Stimmwerk" vorschlagen. Allein, abgesehen davon, daß diese neuen Termini wohl kaum ganz bezeichnend und deckend sind, haben solche hergebrachten Bezeichnungen ein gutes sprachgebräuchliches Recht, gegen das schwer aufzukommen ist.

[1]) Eine kurze Erörterung über den Namen, der mit trahere, ziehen, zusammenhängt, erscheint hier zunächst vonnöten. Es gab dieser Name „den Liturgikern Anlaß, den Gesang als einen langhingezogenen, schleppenden zu erklären," weil sie damit meinten zugleich seiner Bestimmung für die kirchliche Trauerzeit gerecht werden zu müssen. Und diese Erklärung ist auch die von alten und neuen Schriftstellern am allgemeinsten angenommene geblieben. Vgl. z. B. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 613 — hier wird, gestützt auf Prätorius, Synt. mus. I. S. 46 und Du Canges Glossar erklärt, der Traktus werde „sehr langsam (tractim, à trahendo)" gesungen — und noch heute Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 199; P. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst 1870. S. 445 (hier unter Berufung auf den Kardinal Bona), und v. a. — Dagegen macht P. Kienle, Choralschule 1884. S. 108. 109 geltend: „der Traktus ist ein Gesang, der ohne Unterbrechung durch ein Responsorium oder eine Antiphon gesungen wird. Diesen Sinn hat nach dem Liturgiker Thomasi der Name Traktus (= tractim canere, in einem Zuge, ohne Unterbrechung singen). So erklärt den Unterschied auch Amalarius (Hoc differt inter responsorium, cui chorus respondet et tractum, cui nemo). Man könnte den Traktus wohl langsamer singen; doch deutet seine ganze Modulation mehr ein rasches Fließen, ein kräftiges Strömen an." Was sodann das „Eigentümliche des Traktus

Digitized by Google

(vgl. den Art.) und der Sequenz (vgl. den Art.) zwischen der Lektion der Epistel und des Evangeliums hat. Während die morgenländische Kirche das dem Graduale folgende Halleluja (vgl. den Art.) das ganze Kirchenjahr hindurch singen ließ, setzte die mittelalterlich-lateinische Kirche für die kirchlichen Trauerzeiten, also für die Advents- und Passionszeit von Septuagesimä bis Ostern und in der Totenmesse, an seine Stelle den Traktus. Dieser besteht „aus drei bis sechs Psalmversen, mehrmals aus einem ganzen Psalm. Jeder Vers hat eine abgeschlossene Melodie. Man könnte das Ganze eine sehr reiche Psalmodie nennen. Es kommen nur die zweite und achte Tonart vor. Die Melodie ist erbaut aus einer nicht gar großen Anzahl von Formeln oder Motiven, die sehr kunstreich zu schönen Melodien verflochten sind. Oftmals sind mehrere Verse ganz gleich. Diese mit einer absichtlichen Beschränkung komponierten Melodien eine geraume Zeit hindurch gesungen, bringen den Eindruck einer gewissen Eintönigkeit hervor und darauf mag auch ihr Fastencharakter beruhen. Man kann die Verse von zwei Chorseiten, oder abwechselnd von zwei oder drei Sängern oder Sängerpaaren singen lassen." — Die deutsche evangelische Kirche hat die Traktus zunächst ohne weiteres, soweit sie „rein" waren, herübergenommen und in der hergebrachten Weise lateinisch und deutsch singen lassen.[1]) Doch erlangten in ihrem Gebrauch bald zwei derselben: Aufer a nobis, Domine — Nimm von uns, Herr Gott (vgl. den Art. Bd. II. S. 375—377) und Domine, non secundum peccata nostra — Ach Herre Gott, handle nicht

---

als Bußlied," als Gesang für die kirchliche Trauerzeit anlangt, bemerkt P. Kienle weiter: „die Liturgiker haben dies oft vergebens zu erklären gesucht, weil sie bloß den Text beachteten, während das entscheidende Moment in der Melodie liegt. Zuweilen haben Graduale und Traktus den gleichen Text; dennoch ist der Traktus das Lied der Bußzeit, während das Graduale diesen Charakter nicht trägt. Ein Fastengesang wird der Traktus zunächst dadurch, daß er an Stelle des Alleluja tritt. Dieses ist immer ein Festgesang; auf einmal bleibt es aus und der schlichte Traktus mag nun auch in seiner Art recht lieblich modulieren — er ist ein Fastenlied. Damit sind aber die Gefühle frohen, freudigen Hoffens — vgl. auch eine ähnliche Andeutung bei Antony, Archäol.-liturg. Lehrbuch des greg. Kirchengesf. 1829. S. 11 — nicht ausgeschlossen. Der Traktus vom Sonntag Lätare ist sehr freudig, auch der von Quinquagesimä enthält keine Andeutung von Trauer, sondern großartige, festliche Bewegung. Mit Recht sagt Amalarius: tractus aliquando tristitiam sonat, aliquando laetitiam." — Eine weitere Ableitung des Namens Traktus ist noch die von traho, traxi, tragen, weil er gesungen wurde, während das Lektionarienbuch vom Epistelpult zum Evangelienpult getragen wurde. Vgl. Grove, Dict. of Music. IV. S. 800.

[1]) Vgl. z. B. Mark Brandenb. K.-O. 1540. Pfalz-Neuburg. K.-O. 1543. Pommernsche K.-O. 1563. Hier wird ausdrücklich die alte Gesangsweise der Traktus so vorgeschrieben: „Zwei Knaben beginnen: Domine non secundum peccata nostra facias nobis, neque secundum iniquitates nostras retribue nobis. Zwei andere Knaben fahren fort: Domine, ne memineris iniquitatum nostrarum antiquarum, cito anticipent nos misericordiae tuae, quia pauperes facti sumus nimis. Der Chor beschließt: Adjuva nos, Deus salutaris noster, et propter gloriam nomini tui, Domine, libera nos et propitius esto peccatis propter nomen tuum.

Digitized by Google

mit uns ꝛc. vorwiegende und mehr und mehr ausschließliche Geltung und wurden entweder in Traktusform von „der ganzen Kirche" gesungen,[1]) oder aber, wie es der Weise der evangelischen Kirche mehr entsprach, zu Gemeindeliedern umgedichtet, von denen ja das „Nimm von uns Herr, du treuer Gott" (vgl. den Art. Bd. II. S. 374. 375) von Martin Moller ein Kernlied unsrer Kirche geworden ist.[2]) Auch andere entsprechende Lieder wurden an der liturgischen Stelle des Traktus gesungen; so finden sich ausdrücklich vorgeschrieben: „an Sexagesimä und hernach: Es woll uns Gott genädig sein, in der Fasten: Erbarm dich mein, o Herre Gott oder: O Herre Gott, erbarme dich."[3]) — Die Restaurations-Liturgiker der Gegenwart verlangen in der Passionszeit statt des Halleluja ein bloßes Amen, oder aber einen Traktus, wobei jedoch Layriz bemerkt, daß die „alten Trakten nicht wieder herstellbar" seien.[4])

Trampeli, Gebrüder, Orgelbauer zu Adorf an der Elster im Kursächsischen Vogtlande. Es waren die drei Brüder: Christian Wilhelm, Johann Gottlob und Johann Paul, von denen der letztgenannte der älteste gewesen zu sein scheint. Denn von der frühesten Orgel, die als von den Trampelis erbaut genannt wird, der Orgel zu Markt-Selb 1763, ist bezeugt, daß Johann Paul sie allein erbaut habe.[5]) Erst nach langem Zwischenraum wird dann weiter die Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig mit 49 Stimmen auf 3 Manualen und Pedal, als von den beiden andern Brüdern, Christian Wilhelm und Johann Gottlob, 1790—1793 erbaut, angeführt.[6]) Die Revision dieses Werkes durch Joh. Adam Hiller und den zu seiner Zeit namhaften Organisten Dav. Traugott Nicolai aus Görlitz ergab, daß dasselbe „nach Silbermannscher Art vortrefflich angelegt und ausgeführt" sei. Auch von der 1794 aufgestellten Orgel zu Zützschen (25 Stn. 2 Man. und Pedal), die als das fünfzigste Werk des Geschäftes von dem Bruder Johann Gottlob, der also wohl der jüngste war, „ganz allein"

[1]) Wie solches schon die Lauenb. K.-O. von 1585 ausdrücklich verlangt hat.

[2]) Auch das Aufer immensam, aufer iram von Georg Thymus, das Wackernagel, Kirchenlied I. Vorr. S. IX „eines der großartigsten und ergreifendsten Lieder, die je gebetet oder gesungen worden" genannt hat, ist eine Umdichtung des andern der obigen Traktus.

[3]) Vgl. Braunschw. K.-O. 1531. Lauenb. K.-O. 1585. Schlesw.-Holst. K.-O. 1542.

[4]) Vgl. die Agende für die Hof- und Domkirche in Berlin. 1822. Dächsel, Ordnung des Haupt-Gottesd. 1854. Schmeling, Gottesdienst-Ordn. auf Grund der alten Märkischen Ordnungen. 1859. Layriz, Kern IV. S. VI und Nr. 25. S. 20. 21. Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 151—156. S. 228—235 findet man die beiden Traktus, die für die evangelische Kirche in Betracht kommen, nebst den aus ihnen gebildeten Liedern mitgeteilt.

[5]) Vgl. Ludwig, Traktat von den unverschämten Entehrern der Orgel. Erlangen 1764. 4°.

[6]) Diese Orgel trat an die Stelle eines Werkes, das 1597—1598 erbaut, 1692 repariert, 1725 von Johann Scheibe gründlich erneuert und 1750 von Zach. Hildebrand nochmals aufgefrischt worden war. Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 381. 382. Spitta, Bach II. S. 116. 117.

Digitized by Google

gebaut worden sein soll, wird noch bezeugt, sie sei „wunderherrlich intoniert“ gewesen.[1]) Anders lautet dann freilich das Urteil über die 1810—1812 von „Trampeli in Adorf“ erbaute Orgel der Stadtkirche zu Weimar. Sie war „gänzlich mißglückt“ und veranlaßte ebendeswegen Töpfer (vgl. den Art.) zu seinen eingehenden Studien über die Theorie des Orgelbaus, die ja dann so wichtige Resultate ergaben.[2]) — Im ganzen sind von den Gebrüdern Trampeli „mehr denn 100 größere Orgelwerke erbaut“ und zahlreiche Reparaturen jeden Umfangs ausgeführt worden.

Transmission nennt man eine Einrichtung in der Orgel, durch die es möglich wird, alle oder einige einem bestimmten Manual zugehörigen, also auf einer eigenen Windlade stehenden Stimmen einzeln und selbständig, nicht nur in der beschränkten Weise wie mittelst Koppelung, auch auf einem andern Manual oder im Pedal spielen zu können. Die bis jetzt gewöhnlichste Art dieser Einrichtung für die Schleiflade beschreibt Ladegast so:[3])

„Wenn entweder alle oder nur einige Stimmen einer Windlade als selbständige Stimmen brauchbar sein sollen, so muß die Windlade doppelte Kanzellen, Schleifen und Pfeifenstöcke haben. Sollen z. B. die größeren Stimmen einer Hauptwerkswindlade als selbständige Pedalstimmen brauchbar sein, so erhält die Windlade von C—c^1 oder d^1 Doppelkanzellen, wie für eine gewöhnliche Pedalkoppel auch. Sollen vielleicht die sanfteren Stimmen des Hauptwerks selbständig auf einem zweiten Manual benützt werden, so erhält die Windlade durchgängig Doppelkanzellen. Die beiden Schleifen, welche durch einen schmalen Damm oder auch nur durch Stifte voneinander getrennt werden können, bedeckt ein Pfeifenstock. Für jede Pfeife der betreffenden Stimme werden zwei Löcher gebohrt, eines aus der Kanzelle des Hauptwerks, das andere aus der Kanzelle des Pedals oder zweiten Klaviers. Beide Löcher gehen durch den ganzen Pfeifenstock und ihre Bohrung muß nach Verhältnis des Luftbedarfs der Pfeife so groß sein, daß sich die Luftdichte beim Erklingen der Pfeife nicht merklich verändert, es mag nun der Wind aus einer Kanzelle und einem Loch, oder aus beiden der Pfeife zuströmen. Auf den doppelt gebohrten Pfeifenstock, der für jede Pfeife zwei Löcher hat, wird ein zweiter Pfeifenstock gelegt, auf den die Pfeifen gestellt werden. In diesem erhalten die einfachen Pfeifenlöcher die zur Charakteristik des Tones erforderliche Größe, müssen aber jedenfalls kleiner ausfallen, als die in dem untern Pfeifenstock befindlichen doppelten Löcher. Diese letztern werden mit kleinen Ventilchen bedeckt, welche nur aus runden Lederstückchen mit einem Schwanz zum Anleimen bestehen. Der obere Pfeifenstock wird von einem Loch bis zum andern soweit ausgehöhlt, daß die beiden Ventilchen zum Aufgehen Raum haben und daher der Wind in das obere Pfeifenloch gelangen kann.“

Jede so eingerichtete Stimme erhält zwei Registerzüge, den einen auf ihrem Klavier, den andern auf dem andern, auf dem sie ebenfalls benützt werden soll. Wird das eine gezogen, so erklingt sie im Hauptwerk, wenn das andere angezogen wird im Pedal oder im zweiten Manual und wenn beide, in beiden Klavieren. —

---

[1]) Vgl. Gustav Nauenburg bei Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst. VI. S. 678. 679.

[2]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 17.

[3]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. II. 2. S. 1022—1024. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 666—668.

Digitized by Google

Ein französischer Orgelschriftsteller, der Abbé Ply, hat 1880 mit großer Emphase ausposaunt, der Paris-Lyoner Orgelbauer Merklin sei der Erfinder, oder zum mindesten der Entdecker dieser Transmissionseinrichtung.[1]) Allein nicht nur, daß Ladegast dieselbe 1855 als eine „nicht neue" mitgeteilt hat, sie war schon Werckmeister und Adlung bekannt.[2]) Werckmeister sah in ihr allerdings ein „fein Compendium vor arme Kirchen," aber er machte auch darauf aufmerksam, daß sie eine sehr genaue und sorgliche Windführung verlange. Auch Adlung hielt es für einen großen Vorteil, wenn in der Disposition etliche Stimmen durch zweyerley Züge ins Pedal und Manual gebracht werden. Denn ob man zwar alle Stimmen der Manuallade mit dem Pedale durch das Koppel verknüpfen kann, so hat doch dies viel incommoda bey sich, und man kann nicht die nötigen Veränderungen haben, sondern alles gequicke ist gleich mit im Pedal." Er verzeichnet auch verschiedene Orgeln seiner Zeit, welche die Transmission bei einzelnen Stimmen, auch bei Schnarrwerken hatten. — Zwei Transmissionseinrichtungen der Gegenwart sind noch nicht weiter bekannt geworden: die eine von Ernst Röver (vgl. den Art.) in Hausneindorf geht auf dem Wege der Koppel vor, die andere von Sander (vgl. den Art.) in Braunschweig ist auf dessen pneumatische Kastenlade angewendet.[3]) Beide ermöglichen die Transmission sowohl in ein anderes Manual, als auch in eine andre Oktave.

Transponieren auf der Orgel. Zur Zeit, da die Orgel bei aller konzertierenden Kirchenmusik den Generalbaß mitzuspielen hatte, bot der Umstand, daß sie allgemein im Chorton, d. h. einen ganzen Ton höher als der gewöhnliche, „höhere", und gar anderthalb Töne höher als der tiefe Kammerton gestimmt war, mehrfache Schwierigkeiten, die man auf verschiedenem Wege zu beseitigen suchte. Das einfachste Mittel der Abhülfe, die Orgel ebenfalls in den Kammerton zu setzen, wurde im vorigen Jahrhundert nur erst ganz vereinzelt angewendet.[4]) Ferner konnte man den Generalbaß umschreiben, oder aber der Organist mußte ohne weiteres trans-

[1]) Vgl. Ply, La Facture moderne 1880. S. 207—210, wo gesagt ist, die Sache „n'est point une invention récente; mais, d'abord mal conçue et plus mal appliquée encore, elle était restée oubliée dans une orgue de Rome, construit par un facteur allemand, Schaible: c'est là que M. Merklin la découvrit lors de son séjour dans la Ville-Eternelle."

[2]) Vgl. Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 42. 43. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 81. 82. S. 192. 193.

[3]) Vgl. Allihn, a. a. O. S. 668. 669. S. 701 und Atlas Taf. XXIX. Fig. 6 und Taf. XLIII. Fig. 5. 6.

[4]) Silbermann stimmte die Orgel der Frauenkirche zu Dresden im Kammerton, was als Ausnahme besonders hervorgehoben wurde. Vgl. Reinhold, Poetische Gedanken bey Gelegenheit der schönen neuen Orgel ꝛc. 1736. S. 28. Dazu meint dann allerdings Agricola bei Adlung, Mus. mech, org. I. S. 193: „und dergleichen giebt es itzo, nicht nur in Dresden, sondern auch an andern Orten mehr."

Digitized by Google

ponieren. Dazu bemerkt aber Adlung: „zu dem ersten hat man nicht allezeit Muße, und das andere kann nicht ein jeder Organist.“[1]) So war man genötigt, den Orgeln entweder einige im Kammerton stehende Stimmen als besondere Kammerregister (vgl. den Art.) beizugeben, oder aber das Rückpositiv mit einer Mechanik zur Verschiebung der Klaviatur zu versehen, durch die der Kammerton erzielt und die deshalb mit dem Namen Kammerkoppel (vgl. den Art.) oder Transposition bezeichnet wurde.[2]) — Die Holzblasinstrumente gehen erfahrungsmäßig, wenn sie einige Zeit geblasen werden, in die Höhe, und da sich in solchem Fall die Orgel nicht unbequemen kann, war bei der älteren Kirchenmusik auch dieser Umstand zu beachten. Jeder Holzbläser hatte zwei Instrumente zur Verfügung und so konnten „alle durch Überblasen unrein im Ton gewordenen Flauti traversieri, Oboi, Fagotti etc. weggelegt und durch neue abgelöst werden.“[3]) — Für das Spielen des Chorals zum Gemeindegesang haben die Choralbücher der Gegenwart das früher öfters ebenfalls nötige Transponieren durch entsprechend tiefere Aufzeichnung meist überflüssig gemacht.[4])

Trau auf Gott in allen Sachen, Choral. Justus Siebers Lied über den volksmäßigen Spruch „Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut“ erschien in seiner „Poetisierenden Jugend“. Dresden 1658. S. 360 und ist in älteren und neueren Gesangbüchern ziemlich verbreitet. An eigenen Melodien für dasselbe verzeichnet Zahn im ganzen 11, die aber in Wirklichkeit auf 8 ganz voneinander

---

[1]) Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 193. 194, wo noch weiter bemerkt wird: „Wollte man sagen, der Organist müsse das Transponieren lernen, so dient zur Antwort, daß es leichter in langsamen Bässen gehe, als in andern, die geschwinder Capriolen voll sind. Freylich sollten sie es lernen, aber es heißt auch hier: das Wort fasset nicht jedermann.“

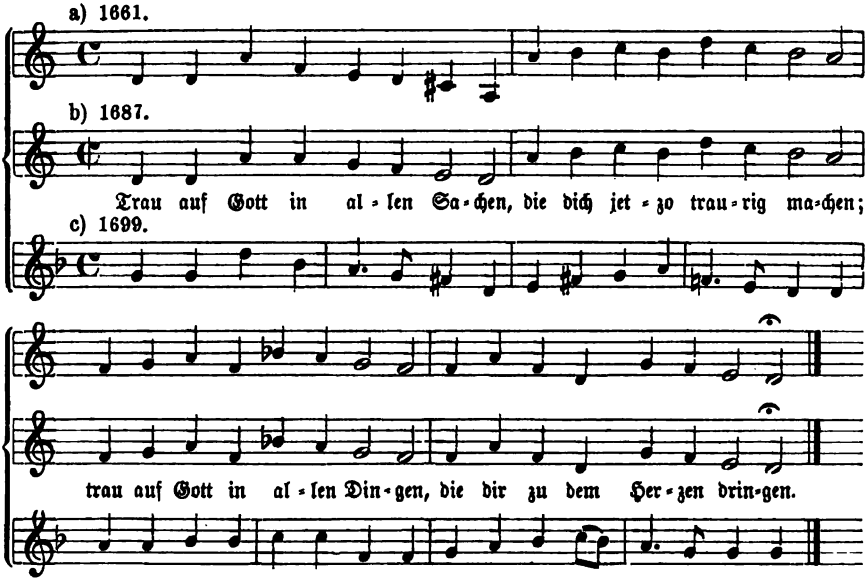
[2]) In der Orgel der Stiftskirche zu Halberstadt, 1718 von Herbst & Sohn aus Magdeburg erbaut, waren „auf beyden Seiten noch zwey besondere oder Nebenklaviere. Das eine stand im Kammerton, das andere im Chorton, und konnten also drey Organisten auf einmal spielen.“ Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 239. — Über die Einrichtung einer „Klaviatur zum Transponieren“, 1845 von Cavaillé-Coll in der Orgel der Kirche von Saint-Roch in Paris gebaut, vgl. man Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 613. 614 und Atlas Taf. XXX. Fig. 2 und 5.

[3]) Vgl. Petri, Anleitung zur praktischen Musik. 1782. S. 183. Ein Auskunftsmittel von zweifelhaftem Werte war jedenfalls, wenn der Orgelbauer Scheibe in Leipzig in solchem Falle die Unbequemung der Orgel durch verschiedene Beschwerung der Bälge zu ermöglichen gesucht hat. — Über verschiedene beim Transponieren in Frage kommenden Punkte, namentlich in Bezug auf die Kirchenmusiken Seb. Bachs, vgl. man noch Spitta, Bach I. S. 342. 343. II. S. 154. 155 und Anhang A. Nr. 7. S. 771—773.

[4]) Mit Bezug auf das Choralspiel hat Frech, Württ. Ch.-B. 1828. S. XIII. § 16 und Orgelspielbuch 1851. S. 23. 24 die Unterscheidung von „Supponieren, tiefer spielen“ und „Transponieren, höher spielen“ aufgebracht. Dieselbe ist jedoch unberechtigt, und außerhalb beschränkter Kreise in Württemberg nie sprachgebräuchlich gewesen.

Digitized by Google

unabhängige Weisen sich reduzieren dürften,[1]) von denen wir hier fünf als in kirchlichen Gebrauch gekommen aufzuführen haben. — 1. Bald nach Erscheinen des Liedes benützte es Wolfgang Karl Briegel in seinen „Geistlichen Arien. Anderes Zehn." Mühlhausen 1661. Nr. IV als Text zu einer „Arie" (a), die er dann, um sie für den Gemeindegesang bequemer zu machen, in dem seinem musikalischen Teile nach von ihm redigierten Darmst. Kantional 1687. S. 507 veränderte (b). In dieser letzteren Zeichnungsform ist sie kirchlich geworden. — 2. Eine zweite Melodie, die aber offenbar Beziehungen zu der Briegelschen hat, stammt aus dem Darmst. G.-B. 1699. Nr. 413 und erscheint in späteren Choralbüchern mit mehrfachen Varianten. Wir setzen der Vergleichung wegen diese beiden Melodien untereinander:

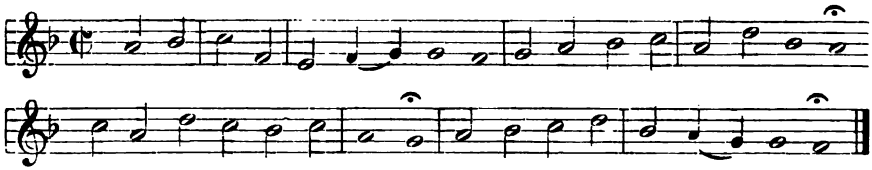


Briegels Weise fand Aufnahme bei Speer, Choral-G.-B. 1692; Störl, Ch.-B. 1711; Müller, Psalm- und Ch.-B. 1719. Nr. 56; Graupner, Ch.-B. 1728.

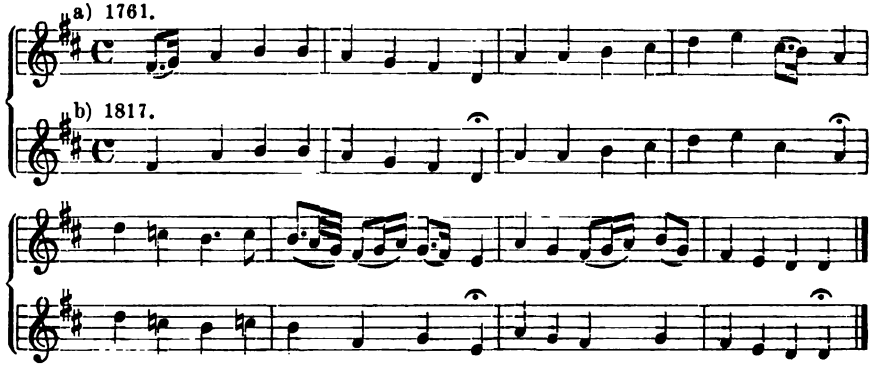
[1]) Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 1393—1403. S. 365—368. — Zunächst führt Zahn unter Nr. 1399. S. 367 die Neandersche Mel. „Unser Herrscher, unser König" (vgl. den Art.) aus einer Dresdn. Handschr. von 1752 als eigene Weise für unser Lied an, auf das sie allerdings in den sächsischen Choralbüchern ganz übergegangen ist. Merkwürdigerweise bezeichnet sie Zahn als „Umbildung" der Neanderschen Weise, während sie doch wörtlich genau mit dieser in ihrer jetzt allgemein angenommenen Fassung im Freylinghausenschen G.-B. 1704 übereinkommt und nur dadurch 4zeilig gemacht ist, daß der Aufgesang nicht wiederholt wird. — Ferner ist die Weise Nr. 1394a. S. 365 bei Zahn als eigene im strengsten Sinn kaum zu betrachten, denn sie ist offenbar von der Briegelschen Mel. abgeleitet. — Auch die Melodie, welche Zahn unter Nr. 1403. S. 368 aus einer „Handschr. Markbreit 1803" beigebracht hat, stellt eigentlich nur eine weitergehende Variante der aus Witt bekannten Weise dar.

Digitized by Google

S. 126; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 182. S. 90 (2te Mel.); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 366 (1te Mel.); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 345 (1te Mel.); Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 107; Portmann, Darmst. Ch.-B. 1786; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 298. S. 106 u. a. —, die Darmst. von 1699 aber bei Barth, G.-B. Delitzsch 1719; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 182. S. 90 (1te Mel.); Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 577 (2te Mel.), bei diesen dreien jedesmal mit anderem Anfang; König 1738. S. 367 (3te Mel.); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 345 („Andere Melodie"), und Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 204. S. 102. — 3. Die dritte Melodie des Liedes erschien bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 647. S. 348; sie lautet dort:



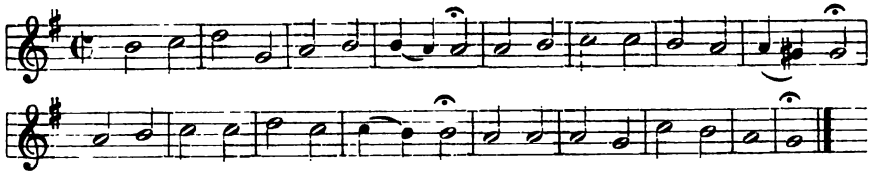
und steht bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 577 (1te Mel.); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 367 (2te Mel.); Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 241a. S. 207; Layriz, Kern II. Nr. 323. S. 108 u. a. — 4. Die bis zur Stunde älteste bekannte Quelle der folgenden vierten Weise ist das Pförtensche G.-B. 1761. Nr. 48, wo sie mit arienmäßigen Verzierungen (a) ausgestattet ist. Unter Abstreifung dieser kam sie in die Ausgaben des Kühnauschen Choralbuchs 1818. Nr. 289. S. 173 bis 1837. Nr. 289. S. 87 (b):



und durch dieses namentlich in die Choralbücher Berlins und der Provinz Brandenburg von A. B. Bach 1830; A. B. Marx 1832; Zschiesche 1835; Schärtlich-Lange 1855; Ritter 1859. Nr. 370. S. 178; Erk 1863. Nr. 243. S. 198. 199; dann steht sie noch bei Anding, Ch.-B. 1868; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 185. S. 164; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. 1881. Nr. 283. S. 159 u. a. — 5. Eine fünfte Melodie endlich, die namentlich in Choralbüchern des Königreichs Sachsen, bei Schicht 1819. I. Nr. 46. S. 15; Hering 1825 (auch

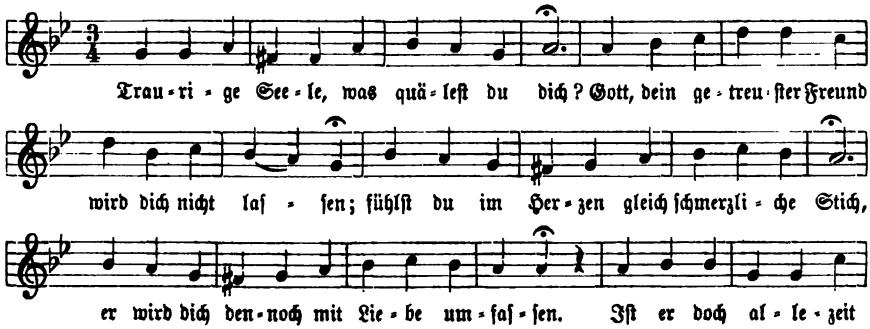
Digitized by Google

noch bei K. E. Hering 1858); Geißler 1836; Steglich 1845; Mooſer 1863, und Gaſt 1867 Eingang gefunden hat, erſchien bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 48. S. 20 in dieſer Zeichnung:



Sie iſt in Hillers Schablone gegeben, aber wohl kaum von ihm erfunden, da er ſie in der Vorrede ſeines Buches nicht für ſich in Anſpruch nimmt und auch Schicht von ſeiner Autorſchaft nichts weiß. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 711. S. 597 nennen dieſe Weiſe „Gott, der Friede hat gegeben."

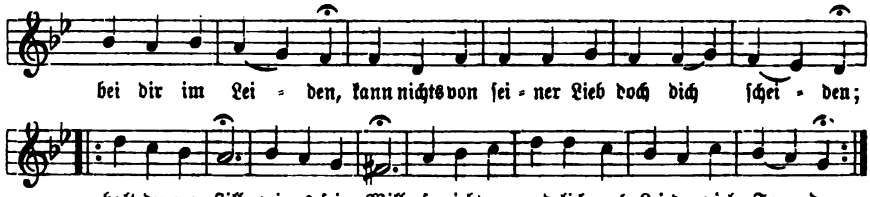
Traurige Seele, was quäleſt du dich, Choral. Dieſes Troſtlied, im Anhang des Mecklenburgiſchen G.-B.s Nr. 675 ſtehend, hat in Mecklenburg kirchliche Geltung. Im dortigen G.-B. von 1748. Nr. 642 trug es die Unterſchrift „A. H.", eine Chiffer, die noch nicht aufgelöſt iſt, aber nach dem Charakter des Liedes zu ſchließen, vielleicht Abraham Hinkelmann bedeuten dürfte.[1]) Das ſeltene Metrum der 9zeiligen daktyliſchen Strophe machte eine eigene Melodie für das Lied notwendig,[2]) und es erhielt in Mecklenburg deren zwei. Die erſte, in des älteren Joh. Wilh. Wöhler Mecklenb. Ch.-B. 1828. Nr. 154, iſt wohl von Wöhler ſelbſt erfunden und heißt:



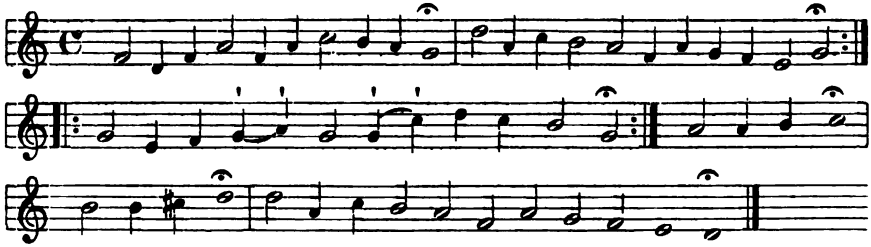
[1]) Glaevecke, Geſangbuchsführer. Roſtock 1872. S. 606 ſagt hierüber: „Preuß vermutet als Verfaſſer: Andreas Hammerſchmidt oder Abraham Hinkelmann, „welche beide geiſtliche Dichter geweſen." Die Signatur kann aber auch Adam Haßlocher oder Adam Hoppe bedeuten, die auch Liederdichter waren."

[2]) Nach Zahn, Melodien IV. S. 393. 394 iſt zu dem Versmaße außer den beiden Mecklenburgiſchen Weiſen nur noch eine Melodie zum Liede des A. Serpilius „Nur dir, o Jeſu, mein einziger Freund", aber nur in einigen handſchr. Choralbüchern zu Regensburg vorhanden.

Digitized by Google



— Eine zweite Weise brachte das Mecklenb. Melodienbuch 1867. Nr. 163. S. 85 unter der Bezeichnung „Handschriftlich"; sie ist jetzt gültig und ohne Zweifel vom Sohne des älteren Wöhler, dem verstorbenen Pastor Dr. Wöhler in Ludwigslust erfunden.[1]) Sie lautet im Original:



Trauung, Kirchengesang bei derselben. Der Brauch der römischen Kirche, die kirchliche Hochzeitsfeier in zwei Akte, den der Trauung an einem, und den des „Kirchgangs" oder der „Brautmesse" am andern Tag, zu zerlegen, ist in manchen Gegenden Deutschlands auch von der evangelischen Kirche angenommen worden. Doch findet sich evangelischerseits frühe schon auch die dann allgemein gewordene Sitte, die Trauung entweder im Anschluß an den gewöhnlichen Wochengottesdienst der Mette oder Vesper, oder aber in einem eigenen Hochzeitsgottesdienst mit Hochzeits- oder „Brautpredigt" vorzunehmen. Von Gemeindegesängen wurden, außer dem gewöhnlichen Eingangslied „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" nach und nach ständig und damit typisch: „Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst", oder „Vergebens ist all Müh und Kost", Ps. 127; „Wohl dem, der in Gottes Furcht steht", Ps. 128; „Mensch, wilt du leben seliglich"; „Gott der Vater wohn uns bei", wozu später namentlich noch als Hauptlied bei der Hochzeitspredigt „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" (mit Beziehung auf Eph. 5, 32) und als Schlußgesang „In allen meinen Thaten" kam.[2]) Auch wählen sich die Brautleute öfters selbst das

[1]) Glaevecke, a. a. O. S. 607 sagt zwar nur, diese Melodie sei „wohl erst neu erfunden worden;" aber Prof. Dr. Otto Kade in Schwerin teilte mir brieflich mit, daß sie in der ehmaligen Kommission zur Ausarbeitung des Mecklenburger Mel.-Buchs, der auch Wöhler angehörte, allgemein als dessen Eigentum galt.

[2]) Vgl. Pomm. K.-O. 1563. Ulmische K.-O. 1747. S. 274 „Wie schön leucht't uns" wurde zu Ehren der Brautleute namentlich auch vom Turm geblasen. — Nach Schenk, Hand-

Digitized by Google

Hochzeitslied. Als Chorgeſang war urſprünglich hauptſächlich das Te Deum laudamus vorgeſchrieben und konnte „choraliter oder auch in figurativis, wenns ſonderlich begehrt wird," entweder vor oder nach der Trauung geſungen werden.[1]) Dann aber kamen bald die beſondern Hochzeitsgeſänge und Hochzeitsmuſiken, jene „guten Cantica, die der Kantor hinzunehmen" konnte,[2]) auf, die von allen unſern Kantoren als gelegentliche Hochzeits-Motetten, -Oden, -Arien, -Kantaten, Epithalamien in unglaublicher Menge geſchrieben wurden und deren Honorar (neben dem der andern Gelegenheitsgeſänge) einen nicht unwichtigen Teil des Einkommens der Kantoren und ihrer Chöre bildeten.

Traverſenbaß, Traverſe, Traversa,[3]) eine wenig bekannte Pedalſtimme[4]) der Orgel mit Körpern von Holz[5]) und noch etwas enger menſuriert als der Violonbaß, mit dem ſie im Ton Ähnlichkeit hat und den ſie auch als Baß für ſanft ſtreichende Regiſtermiſchungen vertritt. Als Pedalſtimme hat ſie 16′ und 8′ Tongröße[6]) und dürfte mit dem modernen Harmonikabaß übereinkommen, den namentlich ſchweizeriſche Orgelbauer (Haas, Goll, Kuhn) als „leicht ſtreichendes 16′ Pedalregiſter von Holz" bauen.

Traversflöte, Querflöte, Flauto traverso, Flûte traversière, Flûte harmonique als Orgelſtimme. Schon der alte Prätorius kannte zwei Arten der „Querflöt": die eine „aus der Invention der Quintadeen" hervorgegangen, hatte gedeckte Pfeifenkörper und konnte daher „anders nicht als quinten," d. i. in die Quinte über ihrer Oktav, die Duodezime, „übergallen oder überſetzen"; die andere aber „offener Menſur und an Corpus Länge noch eins ſo lang," wurde

agende 1857. S. 400 ſind in Pommern jetzt „Ach, bleib mit deiner Gnade" und „Herr Jeſu Chriſt, mein Leben" als Hochzeitslieder eingeführt; in Württemberg iſt „Von dir, du Gott der Einigkeit" (von G. E. Waldau 1779) ziemlich typiſch geworden.

[1]) Vgl. Braunſchw. K.-O. von Bugenhagen 1531. Braunſchw.-Wolfenbütt. K.-O. 1543.

[2]) Vgl. Pommernſche K.-O. 1731. Ulmiſche K.-O. 1747; hier eine „Vokal- und Inſtrumentalmuſik" vor und nach der Hochzeitspredigt, bei „Hochzeiten derer honoratiorum".

[3]) Zum Namen bemerkt Agrikola bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 129: „Traversa heißt im italieniſchen ein Querbalken, eine Schürze, nicht eine Flöte." Adlung ſelbſt S. 128 bringt unſre Stimme unter dem Art. „Querflöte"; vielleicht war ſie urſprünglich eine Abart der Traversflöte, oder als Baß zu dieſer gemeint. In dieſem Sinn nennt ſie Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 83 geradezu Flautotraverſenbaß.

[4]) Nach Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 204 ſcheint ſie übrigens auch im Manual vorgekommen zu ſein, denn er führt eine „Traversa 8′ und 4′" an, „dem Ton und der Struktur nach der Gambe ähnlich."

[5]) Ein Beiſpiel aus der Gegenwart wäre jedoch, wenn die Angabe bei Seidel-Kuntze, Die Orgel und ihr Bau. 1875. S. 123, auch Ausg. von Kothe 1887. S. 331 richtig iſt, aus Zinn gebaut. Dieſe „Traverſe 8′" ſteht im Piano-Pedal der Domorgel zu Magdeburg von Reubke.

[6]) So wird ſie ſchon bei Adlung, a. a. O. I. S. 248 aus der Orgel zu Kreyſſen von G. H. Troſt (vgl. den Art.) angeführt.

Digitized by Google

„von Holz, sonsten aber von andern hiebevor auch in Metall gearbeitet.“ Diese zweite Art hielt er für die bessere, „denn es ist natürlicher, daß es sich in der Oktava übersetzet, als daß es noch weiter sich übersetzen und in die Quint fallen sollte. Und sind dem natürlichen Querflötenklang am Resonanz noch gleicher, als die Gedackte.“[1]) Die Folgezeit hat sich denn auch ganz für Prätorius' Ansicht entschieden: die offene überblasende Flöte ist ausschließlich zur Orgelstimme, und namentlich in Deutschland so allgemein geworden, daß sie geradezu den Namen „Deutsche Flöte“ erhielt.[2]) — Die Traversflöte war, wie uns Prätorius eben sagte, als eine Herübernahme der D-Flöte des Orchesters in die Orgel gemeint und wurde demgemäß gebaut. Nun ist aber die Orchesterflöte nur ein Diskantinstrument und ergiebt den charakteristischen Flötenton dadurch, daß sie in die Oktave überbläst. Ebenso ist auch die Flöte der Orgel Diskantstimme und wird öfters nur in den Diskantoktaven von c^1 an aufwärts ausgeführt, oder auch bei vollständiger Durchführung mit gewöhnlichen Pfeifen besetzt oder in eine andere Stimme, wie Hohlflöte oder Gedackt u. dgl. übergeführt. Um dem runden, präzisen Ton der Orchesterflöte möglichst nahe zu kommen, wird sie ferner in den Diskantoktaven ebenfalls überblasend hergestellt, erhält also Pfeifenkörper von doppelter Länge, sehr enge Mensur und scharfen Anblasestrom (vgl. den Art. „Überblasen“). Ihre Pfeifenkörper waren in der älteren Zeit und sind vielfach noch jetzt die gewöhnlichen vierseitig-prismatischen Holzkörper mit einwärts angestochenen Labien; die überblasenden Pfeifen aus Hartholz drechselt und bohrt man jetzt öfters wie wirkliche Flöten und lackiert und poliert sie wohl auch, um ihnen ein gefälliges Ansehen zu geben. Bei ihnen wird außerdem auch die Anblaseeinrichtung derjenigen der wirklichen Flöte nachgemacht; sie erhalten statt des viereckigen Ausschnitts ein kreisrundes oder halbkreisförmiges Mundloch und an der Stelle des Unterlabiums den sogenannten Frosch, der aus dem untergelegten und mit Graphit eingeriebenen Keil, in welchem sich ein cylindrisches Windloch befindet, und aus dem ausgehöhlten Deckel besteht; Keil und Deckel bilden zusammen die ebenfalls eigentümlich geformte Kernspalte. Dies ist die eigentliche Traversflöte, Querflöte, Flauto traverso, die am gewöhnlichsten im 4′ Ton gebaut wird, aber auch mit 8′ Ton vorkommt, wobei dann, wie bereits bemerkt wurde, die tiefen Oktaven mit andern passenden Pfeifen besetzt, oder durch Überführen gewonnen werden. Mit 2′ Ton heißt sie auch Flauto piccolo oder Flautino und bläst dann öfters schon von klein f oder c an über. — Neben dieser Flöte wird neuerdings eine weitere überblasende Flötenstimme ge-

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 138. 139. Beide Arten waren damals „neuer Invention“, also wohl in der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts zuerst hervorgetreten. Die zweite Art kannte Prätorius aus dem „neuen hölzernen Orgelwerk auf dem Schloß zu Hessen“ von Esaias Compenius 1612.

[2]) Vgl. Mattheson, Orchestre I. 1713. Pars III. cap. 3. § 11. Flûte allemande oder Flûte d'Allemagne heißt sie bei den Franzosen und German Flute bei den Engländern.

Digitized by Google

baut, die ihr im Ton sehr nahe kommen soll. Sie ist von Cavaillé-Coll in Paris aufgebracht worden und wird auch in deutschen Orgeln gewöhnlich mit dem französischen Namen Flûte harmonique bezeichnet.[1]) Von der deutschen eigentlichen Traversflöte unterscheidet sie sich dadurch, daß sie durchweg Metall- oder Zinnkörper, und, um das Überblasen zu befördern und das Zurückfallen in den Grundton zu verhindern, am Schwingungsknoten eine kleine Öffnung von 1 mm Durchmesser hat. — Im ganzen genommen werden diese überblasenden Flöten, wie die überblasenden Stimmen überhaupt, im deutschen Orgelbau bis jetzt sehr mäßig verwendet und man findet in Orgeln von mittlerer Größe meist nur auf einem Nebenmanual eine Traversflöte 4′, auf größeren zwei mit 8′ und 4′ Ton und da und dort auch noch die Flûte harmonique.[2]) Anders ist es, der dortigen Geschmacksrichtung im Orgelbau entsprechend, in Frankreich und England: da werden diese Stimmen viel verwendet.[3])

Traxdorf, Heinrich, ein namhafter Orgelmacher zu Nürnberg im 15. Jahrhundert. Er war aus Mainz gebürtig und errichtete schon 1444 in der Lorenzerkirche zu Nürnberg ein Orgelwerk, das von Hans Rosenplüt als das „zehnte Kleinod" der Stadt besungen und 1479 durch den Barfüßermönch Leonhard Marcä erweitert wurde.[4]) Von 1465 an erbaute Traxdorf eine „große" Orgel für „1150 fl. Rhein." in der Sebalderkirche, deren Pedal einen Umfang von „A — klein b", das Manual aber einen solchen „von ♮(H) — dd (d^2)" hatte. Weiter berichtet Prätorius von diesem Werk noch: „es hat aber dieser Meister seine förder Pfeiffen oder Praestanten Flöten genennet, auch noch eine Octava darin gemacht, und dann den Hintersatz, welchen er, als es noch zu der Zeit geheißen worden, bei vor-

[1]) Ladegast nennt sie auch Piffero, wenigstens hat er in der Domorgel zu Schwerin unter diesem Namen: „Piffero 8′ von C—h aus Tannenholz, von da ab 14-lötig und überblasend" und „Piffero 4′, von c an überblasend, 14-lötig", die also beide, wie Flûte harmonique gebaut sind.

[2]) Nach Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 156 stand im Oberwerk der 1758 von Franz Jakob Späth erbauten Orgel der Dreifaltigkeitskirche zu Regensburg eine „Tibia transversa mit Echo"; was damit gemeint ist, weiß ich nicht zu sagen.

[3]) Walcker & Cie. haben in Riga bei 124 kl. Stn. nur 3, Ladegast in Leipzig bei 85 kl. Stn. 3 überblasende Flöten; Schlag & Söhne bringen in der Konzertorgel im Saal der Philharmonie in Berlin bei 50 kl. Stn. schon 3, nämlich Flaut traverse 4′ (mit 65° = 150 mm Winddruck) nnd Flûte harmonique 8′ und 4′ (mit je 46° = 106 mm Winddruck). Dagegen hat Cavaillé-Coll in Saint-Sulpice in Paris bei 100 kl. Stn. 8, und Henry Willis in der Orgel des Alexandra Palace in London bei 88 kl. Stn. nicht weniger als 10 dieser Stimmen.

[4]) Vgl. Chrysander, Jahrb. für Musikwissenschaft. II. 1867. S. 69. Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 149. 150, wo erzählt ist: „Von dieser Orgel sagte man, es habe allezeit unter den geistlichen Liedern weltliche Melodien mitgespielet, und seye um deswillen unbrauchbar geworden. Anno 1721 hat man sie völlig abgebrochen, und den Platz in eine Emporkirche verwandelt."

Digitized by Google

erwähntem Namen bleiben lassen."[1]) „Noch eins hat zur selben Zeit dieser Meister Heinrich Traxdorff in Nürnberg zu unser lieben Frauen ohne Pedal (ein Positiv mit dem Manualumfang „von ♮(H) — a¹) gemacht, welches wie eine Schalmey soll geklungen haben."[2])

Trebs, Heinrich Nikolaus, Hoforgelmacher zu Weimar zur Zeit, da der Lexikograph Walther dort Organist und Seb. Bach Konzertmeister war. Trebs war als eines Tischlers Sohn 1678 zu Frankenhausen geboren; „hat (so berichtet Walther, Musik. Lex. 1732. S. 614) 1698 die Orgelmacher-Kunst bey Christian Rothen in Saltzungen erlernet, hierauf in verschiedenen Reichs- und See-Städten dieselbe excolieret, endlich an. 1709 von Mühlhausen sich hieher nach Weimar gewendet, und an. 1712 das Privilegium als Hof-Orgelmacher bekommen, auch in der Zeit (also bis 1732, da Walther schrieb), nebst dem hiesigen bey S. Jakob, noch andere 16 Orgel-Wercke gebauet."

Treiber, Dr. Johann Philipp, seines Zeichens ein Jurist, daneben aber auch Musikus, überhaupt ein Universalgenie, das sich vorgenommen hatte, in allen Fakultäten Doktor zu werden, und ein sonderbarer Heiliger, war am 2. Februar 1675 zu Arnstadt geboren. Sein Vater, der gelehrte Mag. Johann Friedrich Treiber (geb. 1641, gest. 1719) war, als Sebastian Bach am 14. August 1703 als Organist nach Arnstadt kam, Rektor des dortigen Lyceums, beschäftigte sich aber auch mit Musik.[3]) Während der Sohn seine Schulstudien zu Arnstadt machte, genoß

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 110. 111. Nach Sponsel, a. a. O. S. 152 wurde dieses Werk „Anno 1691 durch Herrn Leyser aus Rothenburg ob der Tauber von Grund aus repariert."

[2]) Gerber, Neues Lex. IV. S. 383 hat unter Berufung auf Schroms Reise-Lex. S. 920 zuerst die irrige Angabe gemacht, Traxdorf habe 1492 „in der Marienkirche zu Lübeck über der Sakristey ein weiteres Orgelwerk errichtet." Doch habe man ihn hier „Gasdorff" genannt. Es ist diese Angabe seitdem von den Musiklexika von Schilling VI. S. 681. Fétis VIII. S. 253. Mendel-Reißmann X. S. 288, auch von Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 110. 111. Ausg. 1887. S. 38. 39 u. a. nachgeschrieben worden. Sie beruht aber auf einer Namensverwechslung mit dem Lübeckischen Bürgermeister Hinrich Castorp (Gasdorp, Gasdorff), der 1492 auf seine Kosten im nördlichen Seitenschiff der Marienkirche daselbst ein „größeres Orgelwerk" hat erbauen lassen, von wem ist nicht bekannt geworden. Vgl. Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck 1859. S. 2. 3 und Stiehl, Musikgesch. der Stadt Lübeck. 1891. S. 6. 7. — Wenn des weiteren Ed. Rimbault bei Hopkins und Rimbault, The Organ. 1877. I. S. 54 Traxdorf noch bauen läßt: „another (sc. Orgel) at St. Mary Magdalen at Breslau, in 1466", so beruht dies einfach darauf, daß er bei Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 7 falsch gelesen hat.

[3]) Außer der Herausgabe des unten zu verzeichnenden Schulgesangbuchs schrieb er 1701 ein Programm „De Musica Davidica, itemque Discursibus per urbem Musica nocturnis" und hat, wahrscheinlich zusammen mit dem Sohne auch die „Operette": „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens" verfaßt, mit deren Musik ehmals auch Seb. Bachs Name in Verbindung gebracht worden war. Vgl. Spitta, Bach I. S. 223. 224 und Anh. S. 790.

Digitized by Google

er zugleich den Unterricht des Kapellmeisters Adam Dreſe in der Musik. Nachher studierte er zu Jena, habilitierte sich daselbst und gab auch 1702 schon seine „Sonderbahre Invention: Eine Arie in einer eintzigen Melodey aus allen Tonen und Accorden ꝛc. zu componiren“ heraus. Als „Religionsspötter, wo nicht gar Atheist“ verfolgt,[1]) lebte er 1704—1706 im elterlichen Hause zu Arnstadt, ging dann nach Erfurt, trat hier 1706 zur katholischen Kirche über, und gelangte als Professor der Jurisprudenz zu hohen Ehren. Als „der Weltweisheit und beyder Rechten Doktor, kaiserlicher Pfalzgraf, Rath des Herzogs zu Weimar und dritter Rathsmeister“ zu Erfurt starb er am 9. August 1727. — Von den beiden Treiber ist hier anzuführen:

1. vom Vater: Preces et Hymni Lycei Schwartzburgici Arnstadiensis, cum Melodiis et Numeris musicis etc. Arnstadt 1694. 8°. 78 S. mit 19 Gesängen in Part.; 2. vom Sohn: Der accurate Organist im General-Basse, d. i. eine neue, deutliche und vollständige Anweisung zum Generalbaß, worinne, statt der Exempel, nur zweene Geistliche General-Bässe, nemlich die von denen Choralen: Was Gott thut, das ist wohl gethan, und, Wer nur den lieben Gott läßt walten, durch alle Tone und Accorde dergestalt durchgeführet sind, daß in denenselben zweyen Exempeln alle Griffe, mithin die Signaturen aller Clavium, anbey die bequemsten Vorthel zur Faust gewiesen werden. Arnstadt 1704. Fol. 11 Bl.[2])

Tremolo, Bebung, Zittervorrichtung, findet man als Nebenzug namentlich in den größeren Orgelwerken Walckers und seiner süddeutschen und schweizerischen Schüler und Nachahmer. Es ist diese Vorrichtung nichts anderes als die Anwendung des Tremulanten (vgl. den Art.), der auf ein ganzes Werk, oder doch auf eine ganze Orgelabteilung, ein ganzes Manual wirkt,[3]) auf einzelne zarte Stimmen der Orgel. Während aber Walcker in der Orgel des Domes zu Ulm 1856 auf den fraglichen Nebenzug noch ehrlich die Bezeichnung „Tremulant zur Vox humana“[4]) schrieb, hat er in der Domorgel zu Riga 1883 schon ein Tre-

[1]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 115. 116, wo erzählt wird, daß Treiber seiner religiösen Ansichten wegen „ins Tabulat zu Jena gesetzt worden“ sei, auch „ein halb Jahr zu Gotha nach der Zeit habe Arrest ausstehen“ müssen.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 614. Gerber, Altes Lex. II. S. 673. 674. Neues Lex. IV. S. 383. 384. Forkel, Allg. Lit. der Musik. 1792. S. 351. 352. Becker, Die Tonwerke ꝛc. 1855. S. 302.

[3]) Der schweizerische Orgelbauer Kuhn in Männedorf z. B. hat neustens die Bezeichnung Tremolo ganz auf den Tremulanten übertragen. Er richtete in der Orgel des Großmünsters in Zürich (1876. 52 kl. Stn.) ein „Tremolo fürs IIIte Manual“ ein, ein ebensolches in der Orgel der Johanniskirche zu Schaffhausen (1879. 54 kl. Stn.), und in seiner Orgel auf der Ausstellung in Zürich (28 kl. Stn.) unterstellte er wenigstens 7 von den 9 Stn. des IIten Man. zusammen der Einwirkung des „Tremolo“. Dadurch ist in verschämter Weise, der nachgerade doch mit dem Fluch der Lächerlichkeit belegte Tremulant, von neuem in die Orgel eingeschmuggelt.

[4]) Namentlich diese Stimme soll nach der Meinung des Orgelbauers Friedr. Haas den

Digitized by Google

molo für Vox humana und Bourdon d'Echo" und ein „Tremolo für Oboë 8'. II. Man." als Nebenzüge. — Bekanntlich nennt man Tremolo auch noch eine Spielmanier bei manchen Instrumenten, sowie im Sologesang ein Vortragsmittel, durch welches eine besonders starke Erregung des Gefühls zum Ausdruck gebracht werden will. Doch wird dieses Tremulieren als eine Unart aufs strengste verurteilt und sollte jedenfalls in der Kirchenmusik, wie richtig bemerkt worden ist,[1]) in allewege keinen Platz haben.

Tremulant. Dieses „unglücklichste aller musikalischen Ausdrucksmittel" als Requisit der Orgel nahm als etwas Hergebrachtes schon Mich. Prätorius eben an, „weil man viel Verenderung damit haben kann." Dasselbe that Werckmeister und suchte die Vorrichtung durch mancherlei Vorschriften nur möglichst unschädlich zu machen. „Der Tremulant muß fein sanffte beben, den Schlag oder Mensur, nach dem er gerichtet ist, fein beständig halten, auch in vollen Werken. So muß er auch ein Werck nicht dempfen, daß es faul und gar falsch gehe, welches bey den Tremulanten so im Canal liegen gemein ist. Vielweniger stehet auch an einen Tremulanten zu loben, daß er klappere und groß Gerausche in der Kirche verursache: so soll auch ein jeder Tremulant fein verbauet und nicht bloß stehen, damit nicht bey dessen Gebrauch einer hier, der andere dort in ansehen des Tremulanten stehe, lache und Ärgerniß in der Kirchen gebe." Auch der Magister Adlung weiß, indem er den praktischen Gesichtspunkt hervorkehrt, von den Tremulanten nur zu sagen: „sie sind nicht theuer, daher man deren mehr in eine Orgel bringen kann, so daß etwan der Manualladen jede einen besonderen bekömmt. Im Pedal ist er soviel nicht nütze."[2]) Den Organisten der rationalistischen Zeit, denen ein Charlatan wie der Abt Vogler mit seinen Tonmalereien auf der Orgel als höchstes Vorbild galt und die auch beim kirchlichen Orgelspiel vor allem „rühren" wollten, mußte der Tremulant als ein besonders wertvolles Ausdrucksmittel erscheinen, und einer der Hauptrepräsentanten dieser Richtung, Justin Heinrich Knecht, hat in seiner Orgelschule 1796 denn auch gemeint: „Beyde Tremulanten (der schwach und stark wirkende) rühren das Herz durch ihre Wehmuth, wenn sie nicht zu schnell schlagen." In der Gegenwart sagen zwar die Theoretiker: „wir hoffen, daß geschmackvolle Organisten und Orgelbauer dies Mittel definitiv verworfen haben," der

ihr „eigentümlichen Effekt" (!) ohne Beihülfe unsrer Vorrichtung gar nicht hervorbringen können. Vgl. Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst 1855. I. 2. S. 847. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 368.

[1]) Vgl. P. Kornmüller, Lex. der kirchlichen Tonkunst 1870. S. 446.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 131. Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 37. 38. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 194. 195. In der Anleit. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 470 ist ihm der Tremulant „ein bekannter Nebenzug in allen Orgeln, wodurch der Klang bebend gemacht wird, besonders bey traurigen Gelegenheiten." Der treffliche Walther, Musik. Lex. 1732. S. 614 spricht kein Urteil aus. Niedt, Musik. Handleitung 1720. II. S. 115.

Digitized by Google

Tremulant „wird bei Kirchenorgeln gegenwärtig nicht mehr angebracht“ u. dgl.,[1]) aber in der Praxis ist er noch lange nicht verschwunden. Selbst ein Organist wie Johann Schneider hat „bei der letzten Reparatur der Görlitzer Petriorgel für jedes Manual einen Tremulanten einsetzen lassen;“ ein so tüchtiger Orgelbauer wie Friedr. Haas erklärte geradezu, daß „ein schnell, jedoch sanft schwebender Tremulant für die Hervorbringung des der Vox humana eigenthümlichen Effekts nothwendig sei,“[2]) und eine Orgelbaufirma vom Range der Walckerschen wendet das Tremolo (vgl. den Art.) bei einzelnen Stimmen wie Vox humana, Bourdon d'Echo, Oboë und Bifra immer noch an. Auch das hilft nichts, daß die Orgelkundigen den Tremulanten als einen „Verderber der Gebläse“ brandmarken: man sucht noch nach anderer und vervollkommneter Einrichtung desselben.[3]) — Nach der Wirkung sowohl, als nach der Einrichtung unterscheidet man den sanften oder schwachen Tremulanten, dessen mildeste Form die Schwebung (vgl. den Art.) ist, und den starken, der früher, namentlich im Rückpositiv auch Bock[4]) genannt wurde. Der schwache Tremulant ist ein Ventil auf einem Rahmen im Windkanal, ähnlich dem Sperrventil (vgl. den Art.), das sich aber nicht wie dieses gegen den Wind, sondern nach dessen Richtung zu öffnet, weil es vom Wind gehoben, nicht wie jenes auf den Rahmen festgedrückt werden soll. Eine auf dem Ventil angebrachte Feder aus Eisen oder Messing, die mit einem entsprechenden Bleigewicht beschwert ist, drückt dasselbe nieder, sobald es der Wind aufgestoßen hat und es entsteht so die gewünschte schwebende oder schlagende Bewegung. Durch einen

---

[1]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 724. Zimmer, Die Kirchenorgel, in der Handbibl. der prakt. Theologie. 1891. Bd. VI. Abtl. d. S. 35.

[2]) Vgl. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 18. Allihn, a. a. O. S. 368.

[3]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. I. 1. S. 233. 234. Frech, Württ. Kh.-B. 1828. S. XIV und Orgelspielbuch 1851. Einl. S. 22. 23. — Bei Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 61 ist von einem „neuen, gut wirkenden Tremulanten“ die Rede, der „nach Art der Ventilatoren, die sich als fächerförmiges Rad mit Flügeln durch den Luftzug drehen, eingerichtet ist,“ und nach Grove, Dict. of Music IV. S. 798 hat der Orgelbauer Sweetland in Bath einen solchen erfunden, der „can be applied to, or withdrawn at pleasure from a solo stop.“ Vielleicht kommt man auch wieder auf einen „Tremulanten nach dem $^6/_8$ Takte,“ wie ihn nach Adlung, Mus. mech. org. I. S. 230 der Orgelbauer Finke aus Saalfeld in der Orgel der Stadtkirche zu Gera eingerichtet hatte. Freilich meint Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 470 „das lautet lächerlich. Denn die Bebungen sind überein und lassen sich nach allen Takten abzählen; man kann auch alle Takte geschwind und langsam führen.“

[4]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 201. 202: „Tremulant zum Rückpositiv absonderlich, wird sonsten der Bock genannt.“ Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 539. — Bock hieß gewöhnlich die Sackpfeife, „weil man zum Windsack die Haut eines Bockes nahm, an dem man nicht nur die Haare, sondern auch den ausgestopften Kopf mit den Hörnern ließ.“ An manchen deutschen Fürstenhöfen gab es im 17. Jahrh. eigene „Bockpfeiffer“. Vgl. Sittard, Zur Gesch. der Musik am Württ. Hof. II. S. 12. 13. Vielleicht war der Tremulant ursprünglich auf ähnliche Weise hergestellt worden, wie der Windsack der Sackpfeife.

Digitized by Google

Stecher, auf den der Registerzug des Tremulanten wirkt, wird das Ventil beim Abstoßen des Zuges gehoben und an der obern Kanalwand festgelegt, beim Anziehen aber freigelassen. — Der *starke* Tremulant wird in einer Öffnung der obern Kanalwand angebracht und besteht aus zwei übereinanderliegenden und sich entgegenwirkenden Ventilen, welche sich in der viereckigen Öffnung eines keilförmigen Holzstückes bewegen, das der Körper des Tremulanten genannt wird. Beim Anziehen des Tremulantenzuges öffnet sich das untere Ventil nach dem Innern des Windkanals, der durchziehende Wind sucht es wieder anzudrücken, aber eine Feder zieht es zurück und indem es wechselsweise bald der einen, bald der andern Kraft folgt, ist es in ständiger Bewegung. Beim Aufwärtsgehen treibt dieses innere Ventil die verdichtete Luft gegen das äußere, dieses hebt sich, läßt die Luft entweichen und sinkt wieder zurück. So entstehen Stöße, die im Ton der Orgel bemerkbar sind.[1]) — Für den als *Tremolo* bei Vox humana u. s. w. gebrauchten sanften und schnellschwebenden Tremulanten machte Friedr. *Haas* die folgenden Angaben: das Ventil muß 15 cm Breite, 24 cm Länge haben und im Maximum 9 cm schräg gestellt sein. Es ist aus einem ganzen Brettstückchen, nicht als Rahmen und aus gutem Holz zu fertigen; die Lederfütterung ist doppelt, auf dem Ventil und auf dem Rahmen, auf den es schlägt, zu machen, und die Beschwerung des Ventils mit Bleigewicht muß entsprechend genau abgewogen sein.[2])

Tremulieren als Intonationsfehler an Orgelpfeifen. Wenn bei einer angeblasenen Pfeife zugleich mit der tongebenden Luftsäule auch der Pfeifenkörper in dem Maße mitschwingt, daß seine zitternde oder schütternde Bewegung sich am Tone bemerkbar macht, so tremuliert die Pfeife, und es kann dieser Fehler unter Umständen bis zum Rasseln und Klirren sich steigern. Das Tremulieren kann sich schon bei einer Pfeife zeigen, die in ihrem Loch im Pfeifenstock nicht vollständig fest steht, oder am Pfeifenbrett nicht gehörig angehängt ist, oder auch an eine andere Metallpfeife anstößt. Derlei äußerliche Mängel sind aber gewöhnlich leicht zu beseitigen. Andere Ursachen des Tremulierens können darin liegen, daß der Windzufluß zum Pfeifenkörper zu stark ist, weil das Oberlabium zu weit nach auswärts steht, oder daß dieser Zufluß unregelmäßig, der bandförmige Strom aus der Kernspalte ungleich dick kommt, weil diese etwa an einer Stelle weiter ist. Auch solche Ursachen sind durch Korrektion des Oberlabiums und der Kernspalte verhältnismäßig leicht noch zu heben. Wenn aber das Tremulieren daher kommt, daß die Wand einer Pfeife überhaupt zu dünn ist, oder daß sie, bei im allgemeinen regelrechter Wandstärke, doch einzelne zu dünne Stellen hat: dann kann nur dadurch geholfen werden, daß man die Pfeifenwand verstärkt, oder aber die fehlerhafte Pfeife durch eine neue,

[1]) Vgl. die Abbildungen beider Arten des Tremulanten bei Töpfer, a. a. O. Atlas Taf. XXVII. Fig. 275—296 u. 299. Allihn, a. a. O. Atlas Taf. XLV. Fig. 12—15 u. 19.

[2]) Vgl. Töpfer, a. a. O. II. 2. S. 1015. 1016. Allihn, a. a. O. S. 726.

Digitized by Google

richtig gebaute ersetzt. — Noch ist hier ein Tremulieren, ein eigentümlich zitterndes Schwanken des Gesamtorgeltones zu erwähnen, das man auch Balgfieber nennt und das in mangelhaften Kanal- (Kropf-, Büchsen-) Ventilen seine Ursachen hat. Diese Ventile, die im Kropfkanalstück der Windführung als Auslaßventile aus dem Balg und Gegenventile gegen den Hauptkanal angebracht sind, müssen, wenn sie richtig funktionieren sollen, ganz bestimmt abgewogen sein. Das richtige Gewicht aber können sie, wenn sie nicht aus bestem, die größte Sicherheit verbürgendem Material hergestellt sind, unter dem Einfluß feuchter oder trockener Witterung ändern und zu schwer oder zu leicht werden. Sie setzen dann dem durchziehenden Wind entweder zu großen, oder zu geringen Widerstand entgegen und werden zu ganz leise schwebenden Tremulanten, die dem Wind, und damit zugleich dem Orgelton eine undulierende Bewegung mitteilen. Es ist dies ein Fehler, den nur der Orgelbauer beseitigen kann.

Treubluth, Johann Friedrich, Hof-Orgel- und Instrumentenmacher zu Dresden, war am 29. Mai 1739 zu Weikersdorf in der Oberlausitz als der Sohn eines Notars und Gerichtshalters geboren. Er erlernte die Orgelbaukunst 1754 bis 1760 bei dem jüngeren Tamitius zu Zittau und folgte 1760 dem Rufe Hildebrands nach Hamburg, um mit diesem die berühmte Orgel („den Triumph der Orgelbaukunst überhaupt" nennt sie Gerber) der Michaeliskirche daselbst zu erbauen. Nach Vollendung dieses Werks kam Treubluth nach Dresden, vertrat den alten Hildebrand als Hoforgelbauer zunächst provisorisch und wurde nach dessen Tod sein Nachfolger. Gerber rühmt ihn als „einen mit gründlichen Kenntnißen ausgerüsteten Künstler," ohne jedoch Orgelwerke von ihm namhaft zu machen.[1])

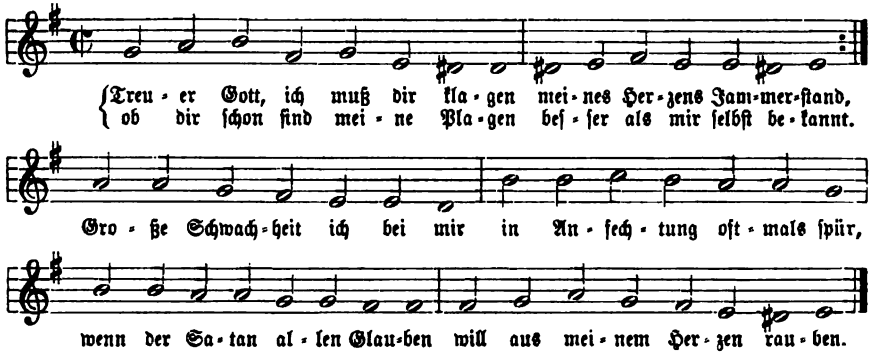
Treuer Gott, ich muß dir klagen, Choral. Johann Heermann hatte sein allgemein verbreitetes Lied[2]) in der Devoti Musica Cordis. 1630. S. 130—107 auf die Weise „Wie nach einer Wasserquelle" verwiesen, was vielfach beibehalten wurde, Joh. Crüger, Volk. G.-B. 1640. S. 346 und Praxis piet. melica (1648). S. 87 auf die Melodie „Zion klagt mit Angst und Schmerzen", was für einen „Gesang eines wehmüthigen Herzens umb Vermehrung des Glaubens" jedenfalls passender war. Nach der letzteren Melodie wird denn auch unser Lied heute noch am meisten gesungen. Erst im Kasseler G.-B. von 1739. Nr. 329 erschien dann auch eine eigene Melodie, die sich namentlich in Hessenkassel und in Lippe-Detmold erhielt. Sie heißt:

---

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 385. 386. Hier sind nach Kläbe, Gelehrtes Dresden, S. 172 auch noch einige Erfindungen von Treubluth angeführt, die sich aber nicht auf die Orgel, sondern aufs Klavier beziehen.

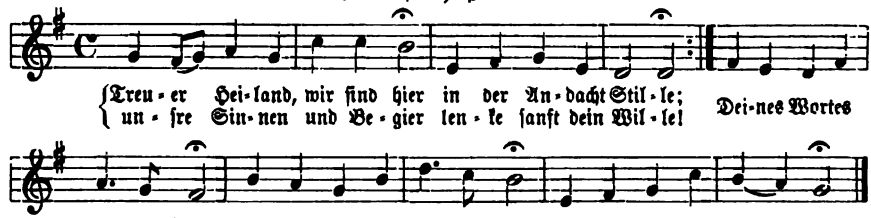
[2]) Vgl. die Nachweise über die Verbreitung bei Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 43. S. 57. 58 und bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 279. 280.

Digitized by Google



und findet sich in den Kasselischen Choralbüchern von Joh. Daniel Müller 1754. Nr. 580 (hier mit einigen Änderungen, die von den Späteren recipiert worden sind), Joh. Gottfr. Vierling 1789. Nr. 41. S. 20 (als „Zion klagt mit Angst und Schmerzen"), Wiegand 1844. Nr. 230. S. 184 bis Volckmar 1865; dann in den Detmoldischen von Pustkuchen 1810 und Dresel 1834. Weiter nahmen sie noch auf: Joh. Wilh. Keßler, Ch.-B. Stuttg. 1792. Nr. 51. S. 44 (zu „Jesu, deine tiefen Wunden") und Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1277. S. 544 (als „Zion klagt mit Angst und Schmerzen"); neustens hat sie Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 214. S. 140 wieder ans Licht gezogen.[1])

Treuer Heiland, wir sind hier, Choral. Dies liebliche Gottesdienstlied des frommen Hausvaters der Anstalt Beuggen, Christian Heinrich Zeller, das er vor 1837 verfaßt hat, nahm zuerst Kocher, Stimmen aus dem Reiche Gottes 1838. Nr. 201. S. 250 auf und gab ihm zugleich eine von ihm erfundene eigene Melodie bei. Diese Weise kam mit leichten Änderungen an zwei Stellen des Abgesangs, die wohl Kocher selbst vorgenommen hat, da er sie in seiner Zionsharfe 1855. I. Nr. 728. S. 332 ebenfalls bringt, in das Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 123. S. 108. 109, wo sie heißt:

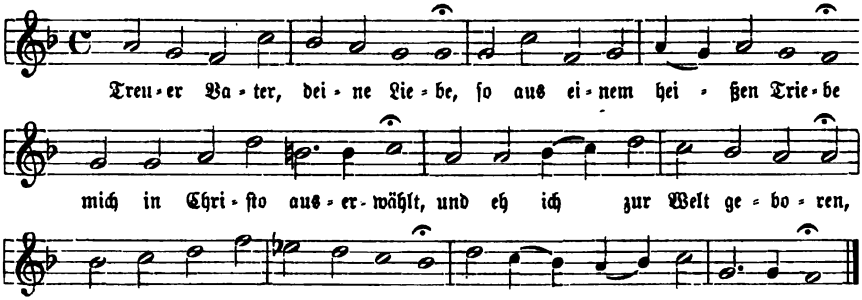


[1]) Eine zweite Melodie, welche bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1275. S. 543 und im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 119. S. 106 den Namen unsres Liedes trägt, ist nicht eine eigene desselben, sondern gehört dem andern Heermannschen Liede „Lasset ab, ihr meine Lieben" zu, für das sie das Ch.-B. des Großherzogt. Berg von Hürxthal 1809. Nr. 111 zuerst gebracht hat. Vgl. Zahn, Melodien IV. Nr. 6652 u. 6655. S. 135. 136.

Digitized by Google

Sie wird in Württemberg viel gesungen und ist auch in das Zürcher G.-B. 1853. Nr. 135. S. 202. 203, sowie in das neue Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 184. S. 227. 228 übergegangen.

Treuer Vater, deine Liebe, Choral. Das ziemlich verbreitete Lied Ludwig Andreas Gotters, das in dem G.-B. Halle, bei Schütze 1692. S. 608 zuerst erschien, war von Anfang an auf die verschiedenen Melodien des Versmaßes „Ach, was soll ich Sünder machen“[1]) verwiesen und wird auch jetzt noch nach einer von diesen — am häufigsten vielleicht findet man in den Gesangbüchern der Gegenwart „Alles ist an Gottes Segen“ vorgezeichnet — gesungen. Von fünf eigenen Melodien des Liedes, die Zahn aufgefunden hat, ist bis jetzt keine in weiteren Kreisen in Gebrauch gekommen. Wir führen daher nur die folgende an, die aus Witts Psalmodia sacra 1715. Nr. 204. S. 187. 188 stammt und vielleicht von Witt selbst erfunden ist. Sie heißt in originaler Fassung:



und steht noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 284 und Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 288. Neuerdings ist sie zu „Jesus Christus herrscht als König“ vom Basler G.-B. 1854. Nr. 94. S. 105 wieder aufgenommen worden und von da zum selben Liede auch ins Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 142. S. 178 gekommen.[2])

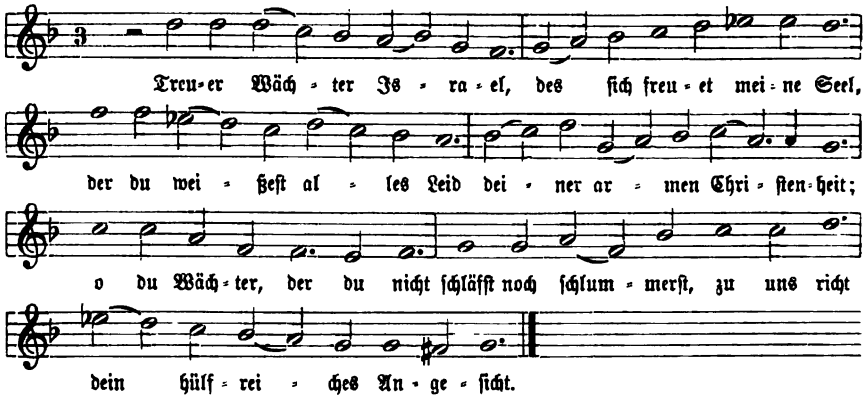
Treuer Wächter Israel, Choral. Johann Heermann hatte in der Devoti Musica Cordis 1630. S. 115—119 sein jetzt allgemein verbreitetes

[1]) So z. B. bei Freylinghausen I. 1704. S. 368 auf „Auf, Triumph, es kommt die Stunde“, bei Porst 1711. Nr. 715. S. 623—625 auf „Fröhlich, fröhlich, immer fröhlich“, bei Telemann 1730 und im Wernigerod. G.-B. 1738. S. 251 auf „Ach, was soll ich Sünder machen“. Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 287. S. 384 eignete dem Liede die Weise „O wie selig sind die Seelen“ (vgl. den Art.) als eigene zu.

[2]) Die andern Weisen unsres Liedes stehen: 2. im Auricher G.-B. 1708. Nr. 30; 3. im Melodienbüchlein zum Freylinghausenschen G.-B. c. 1710. S. 24 und in der Ges.-Ausg. dieses G.-B.s 1741. Nr. 562. S. 364; 4. im Marburger G.-B. 1742. S. 169 und bei Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 288 („andere Melodie“); 5. bei Rein, Ch.-B. 1755. Nr. 195. Man findet sie jetzt zusammen neu gedruckt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3855—3859. S. 523. 524.

Digitized by Google

Lied[1]) auf die Weiſe „Singen wir aus Herzensgrund“ verwieſen, und nach ihr wird es ſeitdem geſungen. Eine eigene Melodie für das Lied:



die das Dresdniſche Kirchen- und Hausbuch 1694 (1707). S. 594 brachte, hat keinen Eingang in den Kirchengeſang gefunden.

Trichterregal, eine alte Zungenſtimme der Orgel mit 8′ Ton. Da die Pfeifenkörper der alten Regalſtimmen alle mehr oder weniger trichterförmig geſtaltet waren — darum konnte Adlung einmal ſagen, die Trichterregale ſeien „faſt die gewöhnlichſten“ in der Orgel — ſo ſcheint unſre Stimme ſpeciell ſo genannt worden zu ſein, weil ihre kurzen Pfeifenkörper „oben ſehr weit“, alſo vor andern trichterförmig waren.[2]) „Sonſt (ſo meint Adlung) geht das ordentliche Trichterregal nicht beſſer, als die andern Regale“ (vgl. den Art.). — Neben der „alten Art“ gab es im Anfang des 18. Jahrhunderts ein Trichterregal „von einer neuen Invention, faſt auf die Art, wie eine Vox humana“ (vgl. den Art.).[3])

Trier, Johann, Organiſt zu Zittau, war 1716 zu Themar an der Werra im Meiningenſchen geboren. Über ſeine Jugend- und Bildungszeit, und namentlich darüber, wo er ſeine muſikaliſche Bildung, die ſich nachmals als eine ſehr tüchtige erwies, erlangt habe, iſt Näheres und Sicheres bis jetzt nicht mehr bekannt. In Zittau galt er zwar traditionell als ein Schüler Seb. Bachs, aber Spitta meint, er werde, wie etwa Peter Kellner (vgl. den Art.), nicht ſowohl ein eigentlicher Schüler, als vielmehr ein geiſtiger Zögling dieſes Meiſters geweſen ſein.[4]) Trier

[1]) Vgl. über die Verbreitung Mützell, Geiſtl. Lieder. 17. Jahrh. I. 1858. S. 63. Fiſcher, Kirchenlieder-Lex. II. S. 280.

[2]) Vgl. Adlung, Anl. zur muſik. Gelahrth. 1758. S. 455. Mus. mech. org. 1768. I. S. 150. Mattheſon im erſten Orch. 1713. I. S. 299.

[3]) Dieſe Regalart wird von Mattheſon bei Niedt, Handleitung II. Anhang, namentlich aus den Orgeln zu St. Ansgarii, St. Stephani und Unſer lieben Frauen zu Bremen angeführt, iſt alſo vielleicht von einem Bremiſchen Orgelbauer aufgebracht worden.

[4]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 729. „Daß Trier Bachs Schüler geweſen ſei, wußte Friedrich

Digitized by Google

war 1736 oder 1737 als Student der Theologie nach Leipzig gekommen, scheint aber hier bald ganz zur Musik übergegangen zu sein und blieb als Musiker bis 1753 in Leipzig. Er leitete 1747 den von Telemann gegründeten und nach ihm von Melchior Hoffmann zur Blüte gebrachten studentischen Musikverein (Collegium musicum), der die Kirchenmusik in der Neuen Kirche besorgte. Und daß sich Trier in Leipzig einen Namen gemacht hatte, beweist der Umstand, daß er 1750 nach Bachs Tode als einer der Bewerber um dessen Nachfolge im Thomaskantorat auftreten konnte. Doch erhielt nicht er, sondern Harrer die Stelle; dagegen siegte er 1753 bei der Bewerbung um die Organistenstelle zu Zittau über so namhafte Mitbewerber wie Wilh. Friedemann und Karl Phil. Em. Bach, Joh. Ludwig Krebs und Altnikol. In Zittau erwarb er sich bald den Ruf eines der tüchtigsten Organisten seiner Zeit;[1]) Schicht, der 1766—1776 das Gymnasium zu Zittau besuchte, der alte Schneider u. a. waren seine Schüler.[2]) Er starb 1789.[3]) — Von seinen Kompositionen, die Gerber „schön gearbeitete" nennt, ist nichts gedruckt worden; dagegen befanden sich „Zwei Jahrgänge Kirchenstücke und mehrere Gelegenheits-Kantaten von Trier im Nachlaß des Kantors Rempt zu Weimar."[4])

Triller, Valentin, der Verfasser und Herausgeber eines für unsre ältere Melodiengeschichte wichtigen „Singebüchleins", war aus Guhrau in Niederschlesien gebürtig und lebte 1555 und 1559, zur Zeit, da sein Büchlein zu Breslau gedruckt erschien als „Pfarrherr zu Panthenaw, des Nymptschischen Weichbildes." 1573 soll er, wegen seiner oppositionellen Stellung gegen die streng lutherische Richtung, die in Schlesien die Oberhand gewann, zugleich mit zahlreichen Schwenkfeldianern, zu denen er aber nicht gehören wollte, vertrieben worden sein.[5]) Über sein späteres Schicksal und sein Ende ist weiteres nicht mehr bekannt. — In den beiden Vorreden seines Büchleins spricht sich Triller selbst über dessen Zweck und Art, namentlich auch über seinen musikalischen Inhalt, folgendermaßen aus:

Schneider nach Überlieferung der Seinigen zu sagen." Vgl. Kempe in Schneiders Biographie. Dessau 1859. S. 9.

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 684, der ihn „einen unsrer größten Meister auf der Orgel" nennt, und bezeugt, daß er „schon ums Jahr 1760 berühmt" war.

[2]) Schicht war aber mit Trier als Lehrer nicht zufrieden; er sagt, daß er dessen Unterricht „wegen seiner Saumseligkeit bald quittierte," um sich selbst weiter zu helfen. Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 58.

[3]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 388. Also ist nicht ganz genau wenn Spitta, a. a. O. bemerkt, daß Trier „bis 1790 in Zittau gewirkt und gelebt" habe.

[4]) Ein Mskr.-Choralbuch von Trier hat Schicht bei Ausarbeitung seines Choralbuchs verglichen und benützt. Vgl. Schichts Vorrede S. IV. — 45 Kirchenkantaten von Trier werden im Mskr. in der Bibl. zu Königsberg aufbewahrt; man findet sie verzeichnet bei Müller, Die musikalischen Schätze ꝛc. 1871. S. 380—382.

[5]) Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 3. Aufl. 1861. S. 82, nach Ehrhardts Presbyterologie. II. S. 414.

Digitized by Google

Weil „. . . auch vber das die edle kunst Musica, so wunderlich vnd wunderſamlich von Gott geſchaffen vnd gegeben, mit ſo manchfaltigen concordanten, vnd vnterſchiedlichen tonis, das man jn damit loben, vnd vns untereinander zum lobe Gottes, vnd zur andackt reitzen mögen. So hab ich auch mich vnterſtanden, nach der gaben, mir von Gott verliehen, ein ſingbüchlein zuzurichten, E. F. G. vnterthanen. vnd ſonſt wer es bedarff, zu nutz vnd vbung des Glaubens, vnd ſeiner andacht. Vnd ſonderlich weil wir diener des Worts vnter E. F. G. wonende, bey vielen hochuerſtendigen inn verdacht ſindt, als weren wir jrrige Leerer, welchs denn nicht allein vns, ſondern auch E. F. G. nachrede bringen möcht, damit wir des argwans entlediget, auch E. F. G. dieſer ſach halben nicht nachgeredet werde, das, nemlich wir, als jrrige in E. F. G. Landen, fouiret vnd gelieten würden, das alhie jedermann ſehen vnd ſpüren mögen, das wir eine reine vntadliche Chriſtliche lere handeln. . . . von welchem allen dis büchlein auch zeuget vnd finget." Und weiter: „Wiewol viel vnd manchfaltige ſchöne vnd Chriſtliche geſenge von gelertern vnd geſchicktern denn ich bin, getichtet vnd vorhanden ſind, ſo hab ich doch nicht woln vnterlaſſen, auch dieſen meinen kleinen dienſt zuerzeigen meinen Landsleuten, den Schleſiern, angeſehen etlicher guthertziger menſchen vielfeltiges anregen, darzu mich auch verurſacht haben, viel außlendiſche vngewonete melodyen vnd noten, ſo in andern etlichen Singbüchlein eingeſchrieben, aber in vnſern Schleſiſchen orten vnd Kirchen vnbekannt, auch darzu derſelbigen viel (vieleicht von den Druckern verſehen) offt vnrecht clauirt vnd notirt ſind das manchs ſchier gar keinen rechten tonum geben wil. Zum vornemſten hat mich verurſacht, das mir zur zeit meiner geſenge, etwa bey ſechſen, neben andern gedruckt ſind furkommen (wahrſcheinlich mit Schwenkfeldiſchen Liedern zuſammen), ſo mir auch von etlichen zugemeſſen worden ſind, als ſey ich derſelben auch ein tichter geweſen, welche mich doch zum teil faſt tuncel anſehen, vnd dem echten Chriſtlichen ſyn verdechtig ſcheinen. Damit ich in dieſem fall vnuerdacht, einem indern meinen glauben frey an tag gebe, hab ich (ſonderlich auch zu ehren vnſerm güttigen Gott, vnd zu gutt den Chriſten, ſo vmb vns furnemlich auff den Dörffern wonen, vnd nicht alweg andere ſchwerer noten vnd geticht zuſingen vermögen) dieſe meine geſenge zuſamen getragen, vnd nach müglichem vleis, die vornemſten alten gewonlichſten melodyen, ſo zuuor in vnſern Schleſiſchen orten vnd gemeinen, bekandt, der etliche Lateiniſch, etliche Deutſch vbers jar, vnd ſonſt geſungen, damit ſie nicht ganz abgiengen, vnd jr gar vergeſſen würde, auff vnſer Deutſch zugericht, vnnd die noten auffs leichſt vnd ſchlechſt, als müglich, noch art der Musica hinzu gethan auch derſelben etliche mit ij. etliche mit iij. ſtimmen poliert, weil ſie zum teil zuuor alſo geſungen ſindt, ob vieleicht jemandt dieſelbigen auch mit gehülffen alſo vermocht zu ſingen. Vber das hab ich auch ſonderliche bekante Weltliche melodyen, mit geiſtlichen texten zugericht, vnd hinzugeſetzt, der man auch etliche wol in der Kirchen ſingen möcht. . . ."[1])

Aus dieſen Äußerungen Trillers ſcheint zunächſt hervorzugehen, daß ihm gegenüber, der ſo ſtreng am kirchlich Herkömmlichen hielt, der Vorwurf des Schwenkfeldianismus kaum berechtigt war. Konnte doch ſein Buch von Leiſentrit geradezu als Grundlage zu deſſen katholiſchem Geſangbuch von 1567 benutzt werden.[2]) Auch

[1]) Man findet die beiden Vorreden Trillers vollſtändig abgedruckt bei Wackernagel, Bibliographie zur Geſch. des deutſchen Kirchenlieds. 1855. S. 598 600.

[2]) Vgl. über das Verhältnis dieſes kath. Geſangbuchs zu Triller, Bäumker, Das kath. deutſche Kirchenlied II. 1883. S. 44—47. Bäumker meinte Leiſentrit ſeiner reichlichen Benützung des Trillerſchen Büchleins wegen geradezu damit entſchuldigen zu müſſen, daß er dieſes „gar nicht für ein proteſtantiſches angeſehen" habe.

Digitized by Google

der Umstand, daß Triller Luthers und der Wittenberger Lieder und Weisen gänzlich umgangen hat, ist wohl kaum auf einen Dissensus in der Lehre zurückzuführen und darf noch weniger zu einer „gegen die lutherische Kirche und ihre Lehre sich abschließenden und jegliche Gemeinschaft mit ihr ablehnenden Sonderstellung" aufgebauscht werden, wie man dies mit viel Aufwand von Worten gethan hat.[1]) Nur das geht aus den Worten des demütig-bescheidenen Mannes hervor, daß allein die äußere Rücksicht auf möglichst leichte Ausführbarkeit in seinen schlesischen Dorfgemeinden bei der Wahl der Gesänge für ihn maßgebend war. Gar wohl wußte er, daß diese Gemeinden „nicht alweg schwere noten vnd getieht" zu singen imstande waren, und so blieb er lieber bei den schon aus der vorreformatorischen Zeit her „gewonlichsten melodyen" und ließ die Wittenbergischen Lieder und Weisen als die weniger bekannten vorerst noch beiseite. In seinen mehrstimmigen Tonsätzen, also in dem, was er „nach art der Musica hinzu gethan," um die gewählten Melodien zu „polieren", veranlaßte ihn, dieselbe Rücksichtnahme auf leichte Ausführbarkeit „die noten auffs leichst vnd schlechst" zu setzen. Zu Höherem mag vielleicht auch die musikalische Kunst des einfachen Dorfpfarrherrn nicht gereicht haben, und sind seine Sätze darum „gar einfeltig" geraten, wie schon ein Zeitgenosse, der treffliche Sammler deutscher Lieder Georg Forster, es ausgesprochen haben soll. Aber das benimmt dem hohen Werte des Trillerschen Büchleins als Quelle einer Anzahl vorreformatorisch kirchlicher Melodien und weltlicher Weisen des 15. und 16. Jahrhunderts nichts. — Der Titel beider Ausgaben ist:

1. Ein Schlesisch singebüchlein aus Göttlicher schrifft, von den fürnemsten Festen des Jares, vnd sonst von andern gesengen vnd Psalmen, gestelt auff viel alte gewönliche melodien, so zum teil vorhin Lateinisch, zum teil Deutsch, mit Geistlichen oder auch Weltlichen texten gesungen seind, Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarherrn zu Pantenaw im Nimpschischen Weichbilde. Psalm CL. Alles, was odem hat, lobe den Herren. Gedruckt zu Breßlaw, durch Crispinum Scharffenberg. 1555. qu. 4°. — 2. Ein Christlich Singebuch, für Layen vnd Gelerten, Kinder vnd alten, daheim vnd in Kirchen zu singen. Mit einer, zweien vnd dreien stimmen, von den furnemsten Festen des gantzen jares, auff viel alte gewönliche Melodien, so den alten bekant, vnd doch von wegen etlicher Abgöttischen Texten sind abgethan. Zum teil auch aus reinem Lateinischem Coral, newlich zugericht, Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarherren zu Pantenaw, im Nimpschischen Weichbilde. Psalm CL. Alles, was odem hat, lobe den Herrn. Gedruckt zu Breßlaw, durch Crispinum Scharffenberg. 1559. — Dies ist nur eine neue Titelauflage des Büchleins von 1555, bei der die sechs ersten Blätter neu gedruckt wurden.[2])

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesf. I. S. 75—80; Koch, Gesch. des Kirchenlieds II. S. 160—164 u. a.

[2]) Nach Wackernagel, a. a. O. S. 295 „also ein ziemlich altes Beispiel davon, daß man von einem Buch dadurch eine neue Auflage veranstaltet, daß man zu den noch vorhandenen Exemplaren neue Titel ꝛc. druckt."

Digitized by Google

Trio in der Orgelmusik, **Orgeltrio.** Es liegt in der Natur des Orgelklangs, daß er nicht durch die äußeren Vortragsmittel der Accentuierung, des Tonansatzes, des Crescendo und Decrescendo u. dgl. beseelt werden kann. Nur von innen heraus, durch die Individualisierung seiner Stimmen und Stimmengruppen erhält er Leben und „Polyphonie ist daher die wahre Redeweise der Orgel." Durch die Verteilung der mehr oder weniger zahlreichen Register einer Orgel auf die durch verschiedene Mensuration und Intonation selbständig charakterisierten Werke der zwei Manuale und des Pedals sodann ist schon im Instrumente selbst die dreistimmige Polyphonie als die grundlegliche aller stilmäßigen Orgelmusik gegeben. Es sind denn auch alle Formen der Orgelkomposition, die verschiedenen Arten der Choralbearbeitung, die Variation, die Fuge und die Sonate von den besten Orgelkomponisten als Orgeltrios behandelt worden. Die Litteratur dieser Kompositionsgattung hier aufzuführen, würde jedoch zu weit führen, daher nennen wir nur die Sechs Sonaten für 2 Klaviere und Pedal von Seb. Bach als Muster,[1]) und erinnern außerdem noch an desselben Meisters herrliche dreistimmige Choralbearbeitungen, wie Var. VI von „Sei gegrüßet, Jesu gütig" (Ed. Peters. Bd. V. S. 81. 82) und die erste und zweite der „Canonischen Veränderungen" über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her" (Ebendas. S. 92—95).

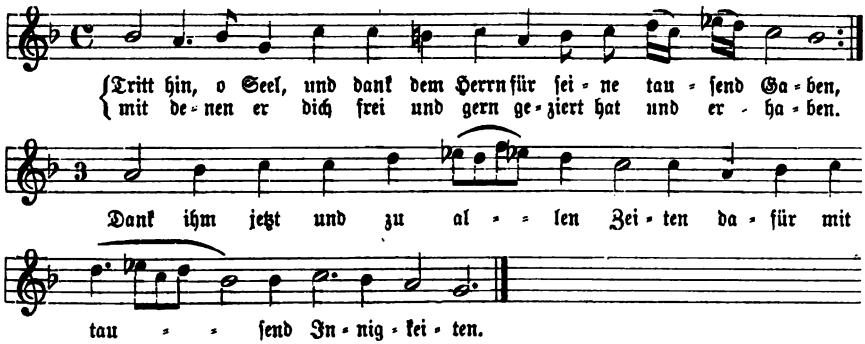
Tritt auf die Glaubensbahn, Kantate von Seb. Bach, zum Sonntag nach Weihnachten, 29. Dezember 1715, für Weimar und über einen Text von Salomon Franck geschrieben. „Ohne Chor und Choral, nur für zwei Solostimmen gesetzt," gehört dieses Werk „zu den merkwürdigsten Erzeugnissen Bachs. Nachklänge vom Weihnachtsfest sind der Kern seiner Musik, jene holde Stimmung, die leise in der Seele nachzittert, ehe neue und ernste Ereignisse des Kirchenjahres sie in Anspruch nehmen." Eine Sopranarie der Kantate, „ein Wiegenlied, an der Krippe des Christkindes gesungen," ist ein „wahres Juwel unter allen Bachschen Arien überhaupt." Vgl. Spitta, Bach I. S. 552—554. Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXXII. Nr. 152. Kl.-A. in der Ausg. von Breitkopf & Härtel. Bd. XVI. Nr. 152.

Tritt hin, o Seel, und dank dem Herrn, Choral. Des Angelus Silesius Danklied erschien in der 2ten Ausgabe der „Heiligen Seelenlust". 1668, im 5ten Buch, das 196ste, mit der folgenden ersten eigenen Weise von Georg Joseph:

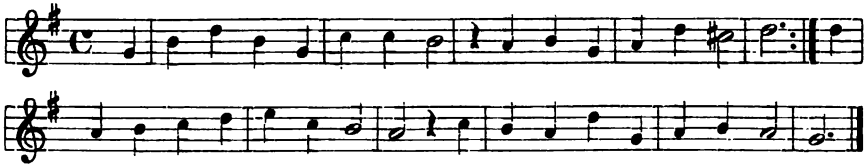
---

[1]) Nach Spitta, Bach II. S. 691 ist freilich ihre „jetzt übliche Benennung „Orgelsonaten" streng genommen unrichtig, denn die Originalmanuskripte bestimmen sie ausdrücklich für das Pedalklavier mit zwei Manualen." Im Vorwort zum XV. Jahrg. der Ausg. der Bachges. hatte Wilh. Rust gesagt, das Autograph lasse es zweifelhaft, ob sie für Orgel oder Cembalo bestimmt waren.

Digitized by Google



die jedoch gar keine Beachtung fand. Die alten Gesangbücher, wie z. B. Porst 1711. Nr. 718. S. 627. 1855. Nr. 604, verwiesen auf die Melodie „Auf, Christenmensch, auf, auf, zum Streit", also auf „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt", was noch Ritter wiederholt, obwohl diese Weise nicht genau paßt, da sie in den beiden Zeilen des Abgesangs eine Silbe zu wenig hat. — Eine zweite Melodie für unser Lied brachte König, Harm. Liederschatz 1738. S. 389; dieselbe ist vielleicht von König selbst und heißt bei ihm:



Sie ist in die späteren Ausgaben von Kühnaus Ch.-B. 1817—1836. Nr. 298. S. 90 aufgenommen worden, aber nicht mit ihrem Originallied, sondern auf „Verwundter Heiland, sieh nicht an" (vgl. den Art.), ein anderes Lied des Angelus Silesius, übertragen. In derselben Übertragung steht sie auch noch bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 378. S. 135; Derselbe, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 380. S. 183, und Volckmar, Ch.-B. 1863. — Bei Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 376 findet sich zu „Auf, meine Seel, dank deinem Herrn", einer Überarbeitung des Originalliedes noch eine dritte Melodie, die aber keine Bedeutung erlangt hat, und allein bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 669. S. 306 nochmals gedruckt ist.[1])

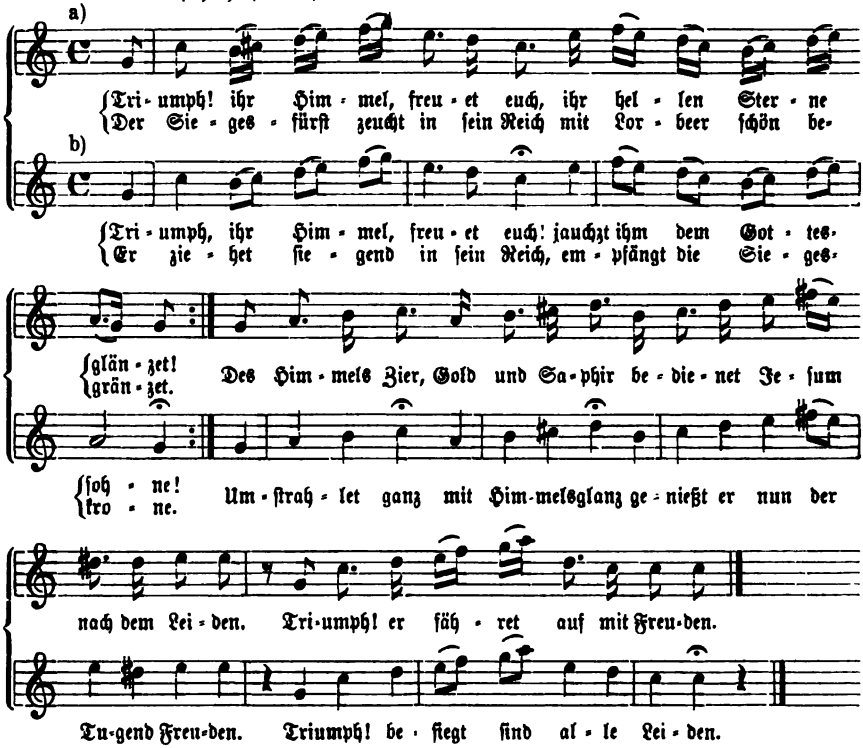
Trittschuh, Bügel, ein Stück Hartholz, das am Ende der aus zwei Holzrollen und einem über sie laufenden Gurt oder Hanfseil bestehenden Aufziehvorrichtung des Kastenbalgs der Orgel im Bereich des Kalkanten angebracht und wie ein

[1]) Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2434. S. 100. — In Württemberg, für das die Stötzelsche Weise anscheinend in erster Linie bestimmt war, konnte sie nicht verwendet werden, denn das G.-B. von 1741 brachte das Lied gar nicht und das von 1842. Nr. 63 hat es durch Beseitigung der beiden Refrainzeilen jeder Strophe zu einem vierzeiligen gemacht.

Digitized by Google

Steigbügel gestaltet ist. Da jede Orgel mindestens zwei Bälge bedarf, so sind auch immer mindestens zwei Trittschuhe vorhanden, die nebeneinander in einer vertikalen Holzrahme laufen und vom Kalkanten abwechselnd niedergetreten werden, indem er den Fuß in den steigbügelförmigen Ausschnitt derselben setzt.

Triumph! ihr Himmel, freuet euch, Choral. Zu diesem Himmelfahrtslied Franz Joachim Burmeisters schrieb Johann Rudolf Ahle eine „Arie" als Festmusik zum Himmelfahrtsfest.[1]) Diese erschien gedruckt in Ahles „Neuen geistlichen, auf die hohen Festtage durchs ganze Jahr gerichteten Andachten." Mühlhausen 1662. Nr. IX, und ihre Melodie ging in Mühlhausen in den Gemeindegesang über. Im Original (a), sowie in der später etwas vereinfachten Form bei Demme 1799 (b) heißt diese Weise:

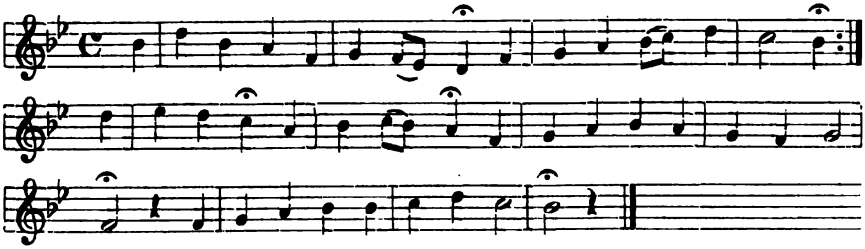


Sie wurde in den Mühlhäuser handschriftlichen Choralbüchern 1733. 1775 und 1807 fortgepflanzt und erschien dann gedruckt bei Demme, Neue christl. Lieder 1799 (1807). Nr. 14. S. 20. 21. Von da kam sie in das Altenb. Mel.-Buch von Döring 1815, in das Ch.-B. von Schicht 1819. III. Nr. 962. S. 424 („ver-

[1]) Vgl. die Komposition Ahles im Original bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. Notenbeisp. Nr. 130. S. 141. 142.

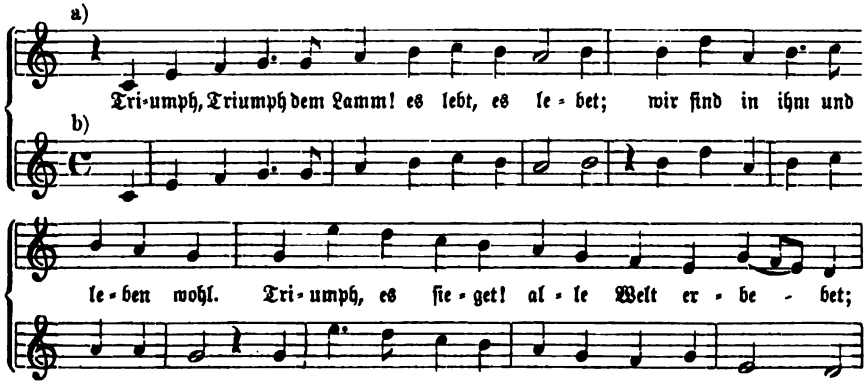
Digitized by Google

bessert"); Hering, Zittauer Ch.-B. 1825; in das Mühlh. Mel.-Buch von Beutler und Hildebrandt. 1834. Nr. 63, und steht noch bei Steinhäuser, Ch.-B. (1888). Anh. B. Nr. 27. S. 103. — Demmes rationalistische Umarbeitung des Liedes erhielt noch mehrere Melodien, von denen aber nur die folgende von Joh. Karl Friedr. Rüttinger (vgl. den Art.) anzuführen ist:



Sie stammt aus dem Mfkr.-Ch.-B. von Schumann. Hildburgh. 1808. Nr. 39 und findet sich sonst noch bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 286. S. 161; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 417. S. 190; Hering, Ch.-B. 1825; Anding, Ch.-B. 1868, und Gerber, Hand-Ch.-B. 1871. Nr. 99. S. 77.[1])

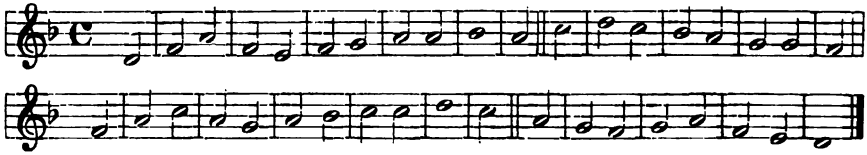
Triumph, Triumph dem Lamm, es lebt, es lebt! Choral. Als dieses Osterlied von Joh. Wilhelm Petersen im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 128. S. 190 gedruckt erschien, war es auf die Melodie „Triumph, Triumph! des Herrn Gesalbter sieget" (vgl. den Art. „Triumph, Triumph! Gott, Gott hat überwunden") verwiesen. Neuerdings hat es auch zwei eigene Melodien erhalten. Die erste derselben, von „Christoph Agthe 1837", hat Karl Reinthaler zuerst in einem besondern Gesangsheft 1843, dann in der „Deutschen Liederbibel". 1863. S. 551 bekannt gemacht (a), und Layriz, Kern III. Nr. 570. S. 117 in veränderter Fassung aufgenommen (b); sie heißt:



[1]) Zwei weitere Weisen: von Justin Heinr. Knecht 1800, im Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 98. S. 148 und bei Hartmann, Ch.-B. 1828, Nr. 385, die aber keinen Eingang gefunden haben, sind mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5643 u. 5644. S. 483.

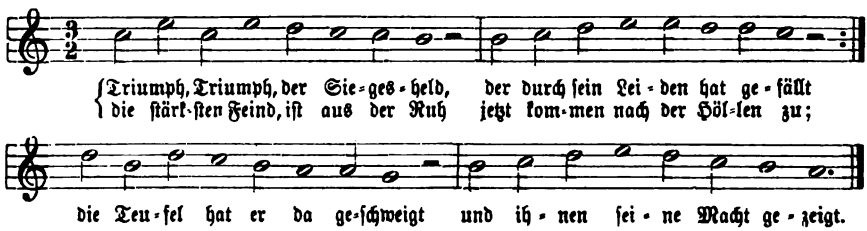
Digitized by Google

Die zweite Weiſe hat Dr. Friedr. Filitz geſungen und in ſeinem Ch.-B. zum Bunſenſchen G.-B. 1847. Nr. 187. S. 119 als „Neu“ und in folgender Geſtalt veröffentlicht:



Sie wurde bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1173. S. 897 aufgenommen und im neuen Ch.-B. für Schleswig-Holſtein, von Fromm und Stange 1884. Nr. 9. S. 10 zum Liede „An dir allein, an dir hab ich geſündigt“ verwendet.

Triumph, Triumph, der Siegesheld, Choral. Joh. Riſts Lied „von der triumphierenden Höllenfahrt und ſiegreichen Auferſtehung Jeſu Chriſti“ erſchien in den „Catechismus-Andachten“. 1656. Nr. 17 zugleich mit der folgenden eigenen Melodie von Andreas Hammerſchmidt:



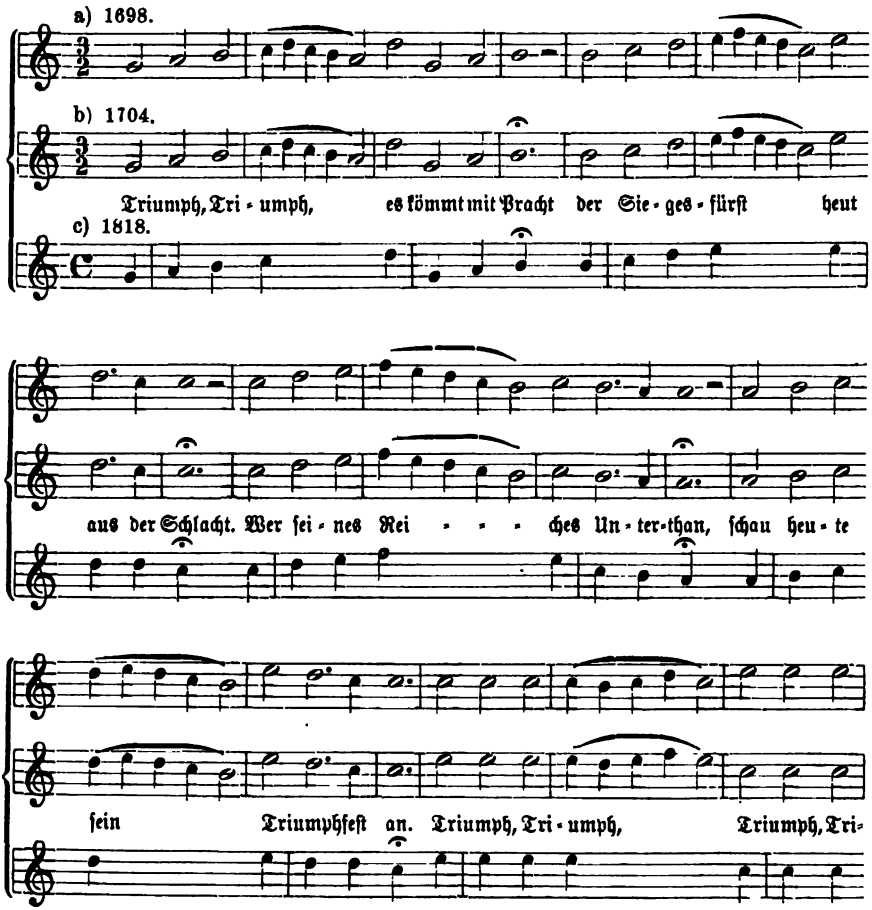
Das Lied fand wenig Eingang und ſo wurde auch die Melodie nicht weiter bekannt; doch brachten ſie noch das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 222. S. 255 (auch die Ausg. von 1690) und Speers Choral-G.-B. 1692. König 1738 verwies auf andere Weiſen.

Triumph, Triumph! des Herrn Geſalbter ſieget, Choral. Vgl. den Art. „Triumph, Triumph! Gott, Gott hat überwunden.“

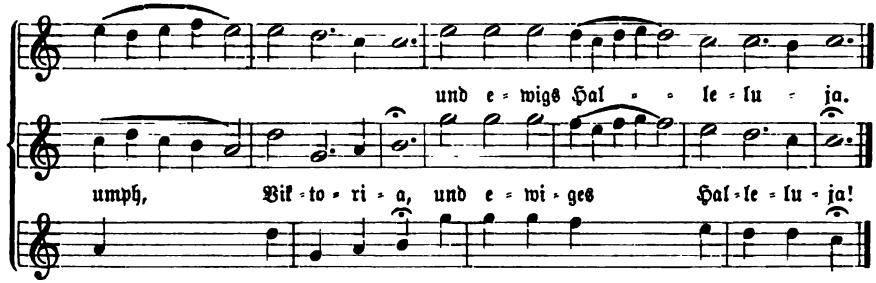
Triumph, Triumph! es kömmt mit Pracht, Choral. Benjamin Prätorius, Jauchzendes Libanon. Leipzig 1659. Nr. XVIII. S. 53 hatte ſein Oſterlied überſchrieben: „Triumph- und Ehren-Lied. Dem HErrn der Herrligkeit Chriſto Jeſu, am heiligen Oſter Tage Geiſtfröhlich abgeſungen, In der Weiſe:

Digitized by Google

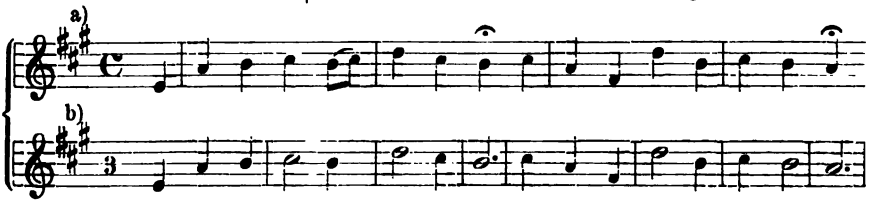
Erſchienen iſt der herrliche Tag u. ſ. w.," und ihm, dieſer Weiſe entſprechend, auch nur ein Halleluja als Refrain angehängt. Dies genügte aber den pietiſtiſchen Geſangbüchern nicht, und ſie gabeu dem Liede den erweiterten Refrain: „Triumph, Triumph, Viktoria! und ewiges Halleluja!" bei. So erſchien es im G.-B. Halle bei Schütze 1697. S. 224, und kam von da ins Darmſt. G.-B. 1698. S. 200, wo es ſeine erſte eigene Melodie für dieſe Form erhielt (a). Dieſe Melodie nahm das Freylinghauſenſche G.-B. I. 1704. Nr. 130. S. 194 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 288. S. 181) mit Änderungen (b) im Refrain herüber, und König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 88 ſetzte ſie vereinfacht, in geraden Takt um. In der dreiteiligen Faſſung des Freylinghauſenſchen Geſangbuchs und in der ausgeglichenen des Kühnauſchen Choralbuchs von 1818 (c) kam die Weiſe in den Kirchengeſang. Sie heißt:



Digitized by Google

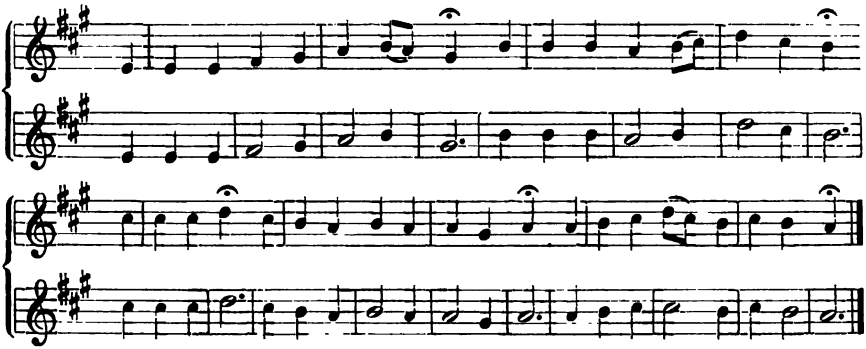


Zur Verbreitung dieſer Melodie führen wir an: Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 239b. S. 205; Kühnaus Ch.-B. 1818. 1837. Nr. 291. S. 87; M. G. Fiſchers Ch.-B. 1821; Naues' Ch.-B. 1829; A. W. Bach, Berl. Ch.-B. 1830; Layriz, Kern III. Nr. 571 S. 117; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 179. S. 80; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 107. S. 95; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 372. S. 179; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 245. S. 200; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1175. S. 898—899; Gebhardis Taſchen-Ch.-B. 1881. Nr. 285. S. 160. 161 u. ſ. w. — Eine zweite Weiſe für unſer Lied brachte das „Singe- und Betbüchlein". 1727. Nr. 44; aber ſie wurde ſchon im Wernigerodiſchen G.-B. 1738. Nr. 744. S. 756. 757 auf das Lied „Wie ſchön iſt unſers Königs Braut" (vgl. den Art.) übertragen, und gehört im Kirchengebrauch längſt ganz dieſem Lied zu, wird alſo erſt bei dieſem anzuführen ſein. Mehrere andere Weiſen, die für unſer Lied hervorgetreten ſind — eine von Joh. Kaſpar Bachofen, Muſik. Halleluja 1733—1803. Nr. LXXXIV. S. 198. 199; eine von Balth. Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 84; eine bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 239a. S. 204, und eine in Töpfers Ch.-B. 1845. Nr. 115[1]) — haben keinen Eingang und noch weniger kirchliche Bedeutung erlangt. So bleibt nur noch als dritte Melodie eine Weiſe zu verzeichnen, welche Zahn aus einem „Manuſkript von G. W. Körner 1826" nachgewieſen hat und welche in Naues Ch.-B. 1829. Nr. 203 gedruckt erſchien. Aus dem urſprünglich geraden Takt (a) ſetzte Layriz, Kern II. Nr. 324. S. 108. 109 dieſe Melodie in den dreiteiligen um, und in dieſer Faſſung (b) iſt ſie von Ritter, Ch.-B. für Jülich-Cleve-Berg 1856; derſ., Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 300. S. 107; Brähmig, Haus-Ch.-B. 1859. Nr. 219. S. 159; Kulke, Ch.-B. Berlin 1865, und im Ch.-B. des Königr. Sachſen 1883. Nr. 162. S. 94 recipiert worden. Sie lautet in beiden Formen:

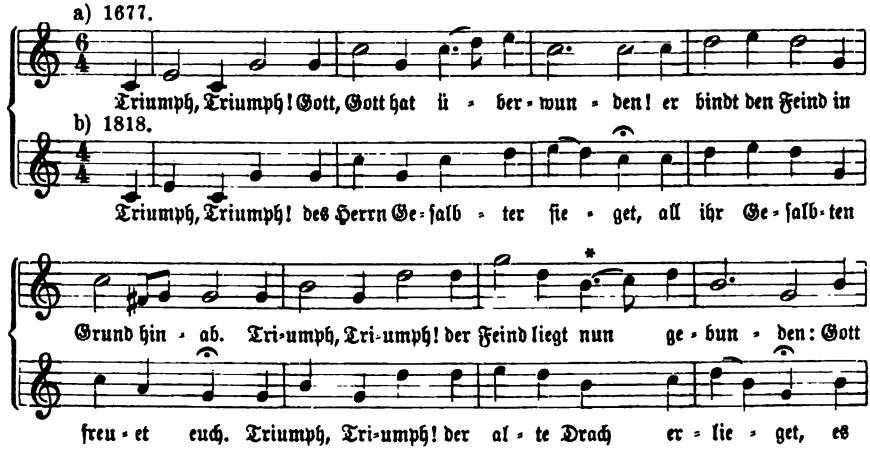


[1]) Vgl. dieſe vier Weiſen bei Zahn, Melodien II. Nr. 2633. 2634. 2635. 2637. S. 164. 165.

Digitized by Google

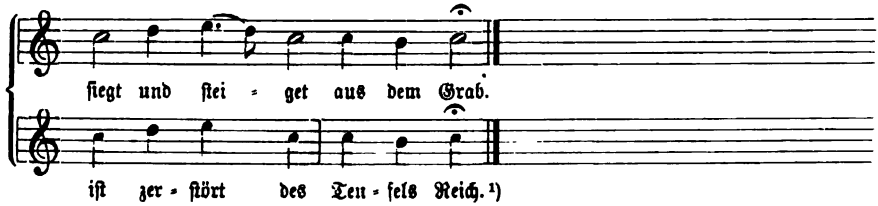


Triumph, Triumph! Gott, Gott hat überwunden, Choral. Zu dieſem Oſterliede des jüngeren Dr. Joh. Saubert ſchrieb Johann Löhner (vgl. den Art.) eine eigene Melodie, die in Sauberts „Kirchenandacht". 1674. S. 212 zuerſt gedruckt erſchien und mit dem Liede auch in das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 235. S. 261 (und Ausg. 1690), mit „J. L." unterzeichnet, kam. Doch erlangte dieſes Lied keine kirchliche Geltung, und die Melodie wurde erſt mit einem zweiten Liede: „Triumph, Triumph! des Herrn Geſalbter ſieget" von Chriſtoph Seebach, das im G.-B., Halle bei Schütze 1697. S. 574 erſchien, bekannt und gehört ſeitdem dieſem Liede an. Die Übertragung brachte das Darmſt. G.-B. 1698. S. 461, und durch das Freylinghauſenſche G.-B. I. 1704. Nr. 552. S. 871 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 1346. S. 917) kam ſie in den Kirchengeſang. Wir geben die Melodie unter a) in ihrer urſprünglichen, unter b) in ausgeglichener und im Tongang leicht geänderter Faſſung:[1])



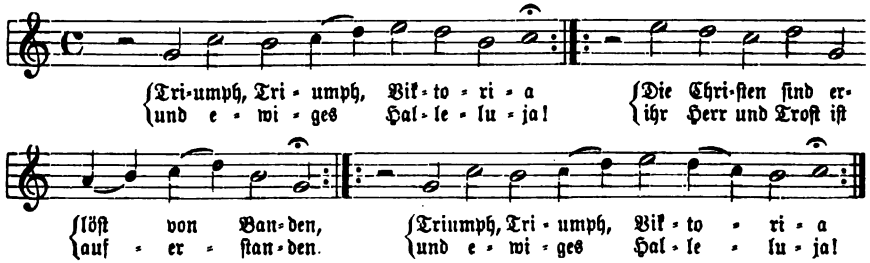
[1]) Die im Intereſſe des Gemeindegeſangs vorgenommenen Änderungen im Tongang brachte zuerſt König 1738. S. 88, nicht wie Zahn, Melodien I. S. 234 meint, erſt Ritter 1859, Erk und Bolckmar 1863.

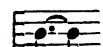
Digitized by Google



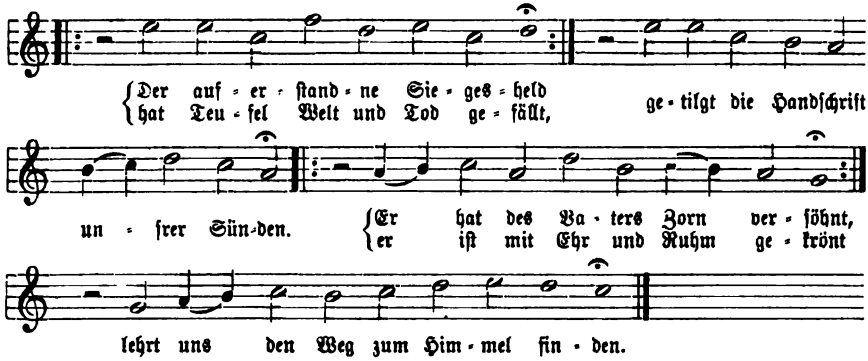
In dreiteiliger Faſſung brachte die Weiſe noch König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 88, und Neuere, wie Kocher, Stimmen 1838. Nr. 389. S. 442; Derſ., Zionsharfe 1855. I. Nr. 210. S. 94; Weeber, Kirchl. Geſ. 1858. I. S. 15; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 299. S. 106. 107; Derſ., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 371. S. 179; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1174. S. 898; Gebhardi, Taſchen-Ch.-B. 1881. Nr. 284. S. 160 u. a. Die Ausgleichung in vierzeiligen Takt ſtammt aus dem Kühnauſchen Ch.-B. 3. Aufl. 1818. 6. Aufl. 1837. Nr. 290. S. 87; ihm folgten A. W. Bach, Ch.-B. 1830; A. B. Marx, Ch.-B. 1832; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 244. S. 199 u. a.

Triumph, Triumph! Viktoria! Choral. Dies Oſterlied des Rektors Keymann zu Zittau benützte zuerſt Andreas Hammerſchmidt als Text einer Oſtermuſik, die in ſeinen „Feſt- Bus- und Danck-Liedern mit 5. Vocal-Stimmen ꝛc." Zittau 1658. Nr. XXII gedruckt wurde. In den Geſangbüchern ſtand es zunächſt nur als Leſelied, ohne eigene Melodie und ohne Hinweis auf eine ſolche — wie z. B. im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 226. S. 261. Die erſte eigene Weiſe für dasſelbe enthält ein handſchriftliches Erfurter Choralbuch, das wahrſcheinlich Kittel um 1760 angelegt hat. Er brachte dieſe Melodie dann auch in einem zweiten Manuſkript-Choralbuch von 1790, und nach dieſem erſchien ſie zuerſt gedruckt bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 240. S. 206. Allein die Erfurter Herausgeber von Choralbüchern, wie Mich. Gotth. Fiſcher, Ch.-B. 1821 und 1846, und Gebhardi, Taſchen-Ch.-B. 1825—1881. Nr. 286. S. 161. 162 haben ſie auch fortgepflanzt. Sie heißt bei Weimar:

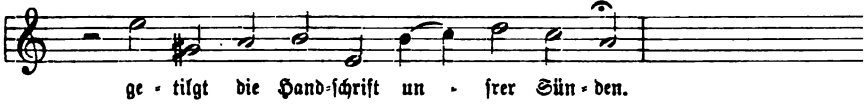


[1]) An der mit * bezeichneten Stelle hat Zahn, a. a. O ſtatt h͡c ſo:  ob durch Druckfehler, oder nach ſeiner Quelle, vermag ich nicht zu entſcheiden.

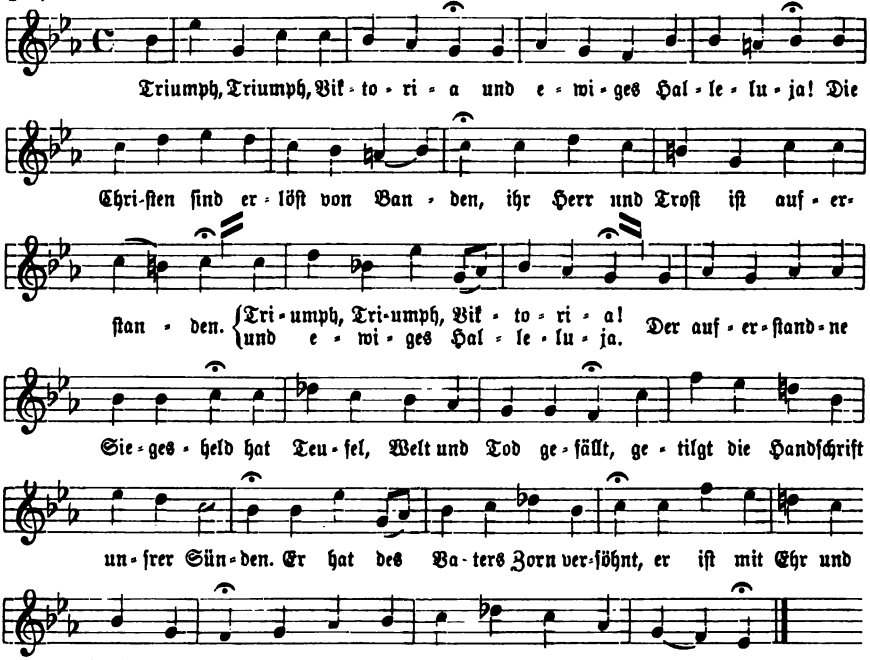
Digitized by Google



Die 9te Zeile hat Kittel weſentlich abweichend ſo:



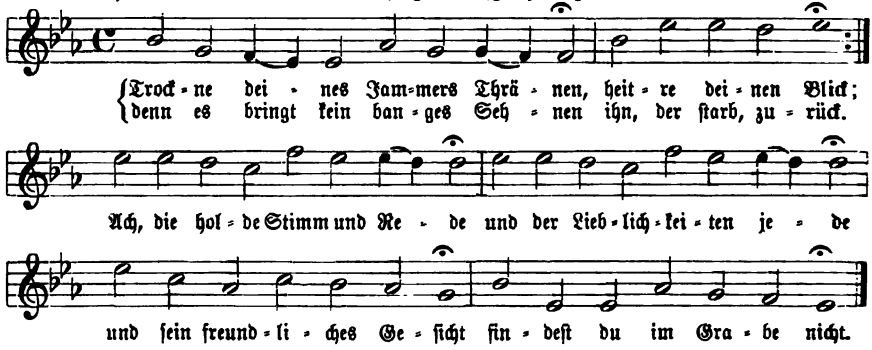
und Gebhardi folgt ihm. — Zu einer elfzeiligen Faſſung des Liedes hat Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 532. S. 246 die folgende zweite Melodie geſchrieben:



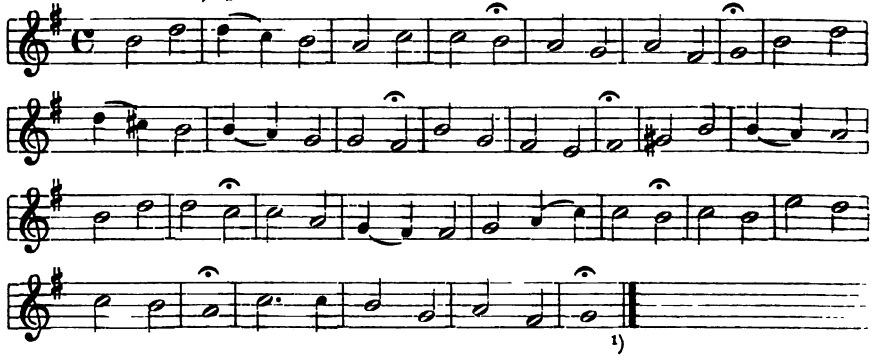
ſie iſt jedoch nur bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1176. S. 899. 900 nochmals gedruckt worden.

Digitized by Google

Trockne deines Jammers Thränen, Choral. Dieſes Gedicht von Johann Heinrich Voß fand in der rationaliſtiſchen Zeit Aufnahme in verſchiedene Geſangbücher; damit ſollten ſich Chriſten über den Tod ihrer Lieben tröſten! Da es einmal in den Geſangbüchern ſtand, mußte es auch Melodien haben, und es erhielt deren fünf, von denen aber hier nur zwei anzuführen nötig iſt, die einigen Eingang erlangt haben. Die erſte dieſer Weiſen iſt von E. L. Gerber in Sondershauſen, dem Lexikographen und von ihm — wenn Lutzes Angabe in ſeinem Ch.-B. 1831 richtig iſt — 1794 komponiert. Sie erſchien in Weimars Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 116. S. 309 in folgender Zeichnung:



und fand Aufnahme bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 287. S. 161; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 227. S. 189. 190; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 370. S. 162. II. Nr. 776. S. 344; im Pfälz. Ch.-B. 1824; den ſächſ. Ch.-BB. von Hering 1825; Geißler 1836; Müller 1844, und noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1035. S. 484 („Sächſiſche Melodie") und Frankenberger, Sondershäuſer Ch.-B. 1882. — Eine zweite Melodie ſchrieb Juſtin Heinrich Knecht 1797 und nahm ſie in das von ihm bearbeitete Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 117. S. 170 auf, aus dem ſie auch in das Pfälzer Geſ.- und Choralbuch von 1823 und 1824 kam. Sie heißt:



[1]) Die weiteren drei Weiſen des Liedes vgl. man bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6499.

Digitized by Google

Tromba da tirarsi, auch Corno da tirarsi, eine zu Seb. Bachs Zeit gebräuchliche Trompete mit Zügen wie die Posaune, wie Kuhnau bemerkt: „nach ietziger Invention eingerichtet, daß sie sich nach Art der Trombonen ziehen lässet."[1]) Bach verwendete dieses Instrument in seinen Kirchenkantaten — vgl. z. B. Ausg. der Bach-Ges. II. S. 293. 317. 327. X. S. 189. 222 ff. u. s. w. — mehrfach mit ganz eigentümlicher Wirkung. So wird in der Kantate „Schauet doch und sehet" (Ev. zum 10. Sonntag nach Trinitatis, von der Zerstörung Jerusalems) das Thema (b d f a) der gewaltigen Baßarie „Dein Wetter zog sich auf von weitem" von dieser Trompete eingeführt, dann hält sie durch fünf Takte das hohe f², „das wie ein Strahl aus finstrem Gewittergewölk hervorschießt und eine wahrhaft blutrote Färbung giebt."[2])

Trombona, der italienische Name der Posaune (vgl. den Art.) kommt da und dort auch in Orgeldispositionen für die Posaune als Orgelstimme vor.

Trompete, Trompet, Trommet, Tromba, Trompette, die bekannte Zungenstimme der Orgel. Sie findet sich auf dem Hauptmanual aller größeren Werke[3]) und ist hier um ihres energisch durchgreifenden Tones willen, mit dem sie den Klang der Labialstimmen belebt, von der größten Bedeutung. Ihre Schallkörper werden aus Zinn oder feinlötigem Metall, früher öfters aus Holz und neuerdings bisweilen auch aus Zink hergestellt.[4]) Soll aber die Stimme einen nach Kraft, Fülle und Weichheit wirklich schönen Ton erhalten, so muß sie Körper aus starken Platten 14lötigen Zinns erhalten,[5]) deren Länge bei verschiedenen Meistern (Lade-

6502. 6503. S. 86. 87. Sie stammen: eine aus dem Oldenb. Ch.-B. von Meineke (1791). Nr. 100; die zweite aus Wöhlers Mecklenb. Ch.-B. 1828. Nr. 155, und die dritte aus dem G.-B. für Mennoniten. Wiesbaden 1843. Nr. 84.

[1]) Vgl. Kuhnau, Musik. Quacksalber. Dresden 1700. S. 82. 83. Spitta, Bach II. S. 260. Anm. 175.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. Lindner, Zur Tonkunst, 1864. S. 124. — Selmar Bagge, Deutsche Musikztg. 1862. S. 18 meint, die Tromba da tirarsi könne hier, da sie „mit dem Sopran geht, durch eine Klapptrompete besetzt werden."

[3]) Walcker & Cie. schlagen sie in ihrem Katalog 1874. S. 19 schon für kleine Orgeln von 15 kl. Stn. an vor. Marcussen & Sohn in Apenrade setzen sie sogar schon in noch kleineren Werken von 13 und 14 kl. Stn., vgl. deren „Einige Dispositionen und Zeugnisse ꝛc." Kiel 1883. S. 20. 28. 32. 36. Andrerseits hat z. B. Buckow in der Orgel der Piaristenkirche zu Wien bei 34 kl. Stn. noch keine Trompete; vgl. Kloß, Denkschrift ꝛc. Wien 1858. S. 14. 15.

[4]) In der berühmten Orgel zu Grüningen waren die „Corpora aller Schnarrwerke von starckem Meßinge." Vgl. Werckmeister, Org. Gruning. rediv. 1705. § 5. Noch heute hat Sauer in der Orgel der Stadtkirche zu Altona einer Trompete 4′ von C—H Aufsätze von Metall, von c—c³ von Messing gegeben. Vgl. Schmahl, Die Orgel ꝛc. zu Altona. Hamburg 1868. S. 26.

[5]) Sie wird dadurch allerdings ziemlich teuer: eine Trompete 8′ wiegt bei weiter Mensur 57,82 kg, bei mittlerer 48,08 kg und der Centner reines Zinn kostet 120—125 Mark.

Digitized by Google

gast, Sauer, Gieseke, Cavaillé-Coll, Sonreck) für das C der Trompete 8′ zwischen 2,28—2,408 m bei 125—145,78 mm oberem Durchmesser, für c¹ zwischen 0,572—0,6 m bei 71—79,5 mm oberem Durchmesser sich bewegt. Die Köpfe, öfters von konischer Form, werden aus Blei, oder Metall gegossen, die Mundstücke oder Kellen und die Zungen aus Messing gemacht;[1]) auch die Krücken werden aus starkem Messingdraht hergestellt, doch wird die Trompete jetzt öfters auch mit Schraubenstimmung (vgl. den Art.) versehen. Da die Stimme wohl einen markigen, schmetternden Ton haben, dagegen nicht das unangenehme Knastern oder Prasseln hören lassen soll, das gerne entsteht, wenn Messing auf Messing schlägt, so wird der Aufschlag der Zunge auf der Kelle öfters, wenigstens in den tiefen Tönen (etwa bis klein g herauf) beledert. Die Stiefel der Trompete werden aus Hartholz (Buchen oder Ahorn), auch aus Zink oder Metall gemacht. — In großen Orgelwerken kommen mehrere Trompeten mittlerer Mensur auf ein Manual, von denen die mit 16′ Ton und mit auf- oder einschlagenden Zungen Tuba (vgl. den Art.), die mit 4′ Ton Clairon (vgl. den Art.) genannt wird. Im Pedal heißt die entsprechend weit mensurierte Trompete 16′ und 8′ Trompetenbaß, und eine engmensurierte Trompete auf dem Nebenmanual nennt Sonreck Trompete tenor, oder Trompete minor 8′.[2]) — Auch die Trompete leidet an dem Hauptfehler der Zungenstimmen: ihre Klangstärke fällt in den obern Oktaven sehr merkbar gegen die der tiefen ab. Früher suchte man diesem Übelstand hauptsächlich dadurch zu begegnen, daß man in den obern Oktaven jedem Ton zwei Pfeifen gab;[3]) jetzt hat man ein wirksameres und allein vollständig genügendes Abhilfsmittel darin gefunden, daß man die Trompete überblasend, als Trompette harmonique baut. Vgl. hierüber den Art. „Überblasen, überblasende Orgelstimmen."

Trompetenzug heißt manchmal eine Registerzusammenstellung auf der Orgel, bei der, wie dies der Name andeutet, die Zungenstimmen mehr oder weniger hervorstechen sollen. Als eine solche wird z. B. angegeben: „im Man. Bordun 16′, Principal 8′, Trompete 8′, Rohrflöte 8′; im Pedal Subbaß 16′, Posaune 16′,

[1]) In der Orgel zu Gera hatte der Orgelbauer Finke, dessen Werke überhaupt manches Eigentümliche hatten, dem Trompetenbaß 8′ Mundstücke von „Elsebeerholz in Leinöl gesotten" gegeben, auch den „Aufschlag des Blattes mit Pergament belegt" und außerdem bereits auch „Krücken mit Schrauben" angewendet. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 230.

[2]) Vgl. Jepkens, Die Orgel ꝛc. zu Kempen 1876. S. 24. Es soll eine solche Stimme „sowohl allein als auch in Verbindung mit Rohrflöte und Kornett-Diskant als Cantus firmus vortrefflich zu gebrauchen" sein. Freilich zunächst in der katholischen Kirche.

[3]) So hatte Joach. Wagner in der Orgel der Garnisonskirche in Berlin 1725 auf dem HW. eine „Trompete 8′ von 48 Pfeifen" und noch einen „Trompetendiskant 8′ von 24 Pfeifen"; ebenso Papenius in der Orgel zu Kindelbrück, und Hildebrand jun. hatte die Trompete 8′ im OW. der Orgel zu St. Michaelis in Hamburg schon „vom g an gedoppelt". Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 200. 241. 248.

Digitized by Google

Violon 8′ und Trompete 8′.“[1]) In der Orgel der Marienkirche zu Lübeck ergiebt (nach Zimmerthal) die Zusammenstellung von Tuba 16′, Trompete 8′, Clarino 4′, und durch Koppelung aus dem zweiten Klavier Trompete 8′ und Physharmonika 16′, nebst den erforderlichen Grundstimmen „ein über alle Beschreibung glänzendes Trompetenwerk.“[2]) In der Orgel zu Giebichenstein bei Halle war „unter den Nebenzügen ein Trompetenzug“, von dessen Einrichtung jedoch Adlung „nichts mehr bekannt“ war.[3]) Das wäre also eine der ersten Spuren eines Kollektivzuges, wie ihn Walcker & Cie z. B. in der Domorgel zu Riga als Tritt mit der Bezeichnung Trompetenchor angebracht haben, um zusammen erklingen zu lassen: Tuba mirabilis 8′, Trompette harmonique 8′, Clairon 4′, Cornettino 2′ im Hauptwerk; Ophykleide 8′ im zweiten Man.; Vox humana 8′ und Basson 8′ im dritten Man.; Trompete 8′ im vierten Man., und Posaune 16′, Trompete 8′, Corno 4′ im Pedal.

Tropen, Tropus, Tropi im liturgischen Gesang des Mittelalters. Im 9. Jahrhundert entstand die liturgische Sitte, die, ihres kunstvollen Aufbaus im ganzen ungeachtet, im einzelnen doch einfachen Formen des Gregorianischen Gesanges, insbesondere die kürzeren wie Kyrie, Sanktus, Agnus Dei u. s. w. bei festlichen Anlässen durch allerlei musikalische Einschiebsel mit entsprechenden Textesworten zu erweitern und so gleichsam in ein festliches Gewand zu kleiden. Der Papst Hadrian II. (reg. 867—872) verordnete, daß an den Hauptfesten im Gloria „hymni instincti“, im Introitus „inserta cantica“ gesungen werden sollten, die von den Römern festivas laudes, von den Franken aber Tropen genannt wurden.[4]) Um die Wendezeit des 9. und 10. Jahrhunderts wurden die Tropen mit besonderer Liebe im Kloster St. Gallen von dem berühmten Tutilo (gest. 915) gepflegt und verbreiteten sich von hier aus durch die Vaganten oder schweifenden Kleriker über das fränkische und deutsche Abendland. Wie sein Klosterbruder Notker Sequenzen (vgl. den Art.) zum liturgischen Halleluja sang, so Tutilo Tropen, und da er,

[1]) Vgl. Jensen, Evang. Kirchengesangskunde 1838. S. 183.

[2]) Vgl. Zimmerthal, Die neue Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 20.

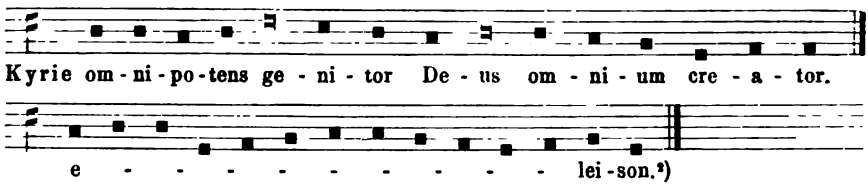
[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 152. Das. I. S. 204 wird von der 1722 bis 1725 von Joh. Röder gebauten Orgel zu St. Maria-Magdalena in Breslau berichtet, sie habe auch ein „Paar kupferne Pauken; man kann alles darauf haben, was man von natürlichen Pauken verlangt, und mit dem Trompetenzuge kann man sowol Intraden als Aufzüge spielen.“

[4]) So berichtet der Fortsetzer des Lebens der Päpste von Anastasius. Vgl. Ambros, Gesch. der Musik II. S. 103. — In Bezug auf den Namen Tropus bemerkt Kleinert, Zur christl. Kultus- und Kulturgesch. 1889. S. 283: „Es ist mir kaum zweifelhaft, daß tropator (Troubadour) zunächst nichts weiter als ein Melodiesänger, Tropendichter ist; wobei allerdings die schwierige Frage, wie damit die sehr viel allgemeinere Bedeutung des äußerlich zugehörigen Verbums tropare = trouver zusammenzureimen sei, der romanischen Philologie zugeschoben bleibt.“

Digitized by Google

wie uns Ekkehard berichtet, seine „Neumen nach Psalter und Rotte erfand, auf welchen Instrumenten er besonders stark war, so mußten sie dadurch auch eine besondere Süßigkeit erlangen.“[1]) Als Beispiel eines Tropus von Tutilo nach Melodie und Text führen wir an:

Tropus ad Kyrie. Kodex v. St. Gallen Nr. 546.



Es wird angenommen, daß bei den Tropen wie bei den Sequenzen die melodischen Formeln zuerst vorhanden waren, und daher die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Tropus ganz mit der des lateinischen modulus, Melodie, übereinkam. Als man dann den Tropen Texte unterlegte, nannte man auch diese Tropen, „ähnlich wie in der Verskunst die rhythmischen gereimten Verse, welche der gegliederten Melodie folgen, den Namen moduli führten, im Unterschied von dem nach antiker Weise quantitierten versus.“[3]) — Der musikalisch-melodische Inhalt der Tropen kristallisierte sich nach und nach zu feststehenden Formeln, die dann Tropen in speciell-musikalischem Sinn hießen. Jeder einzelne Kirchenton erhielt besondere, ihm eigentümliche solcher Formeln, in denen gleichsam die Haupttöne seiner Tonbewegung zusammengefaßt waren, seine Eigenart sich abspiegelte. Da diese Formeln wichtige Unterscheidungsmerkmale und Erkennungszeichen der einzelnen Kirchentonarten waren, so übertrug man den Namen auch auf diese und nannte sie Tropen.[4]) Eine be-

[1]) Vgl. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen. 1858. S. 59 ff. Ambros, a. a. O. II. S. 107. 108. — Neuerlich hat man auch von einzelnen Melodiegängen in Notkers Sequenzen gesagt, sie klingen „fast wie eine Reminiscenz an die regellos schweifenden Melodien der Alpenhörner.“ Vgl. Ambros, a. a. O. II. S. 112. Szadrowsky im Jahrb. des Schweiz. Alpenklubs. IV. 1868. S. 289—292. Tobler, Kühreihen, Jodel und Jodellied in Appenzell. Schweiz. Musikztg. XXX. 1890. S. 10.

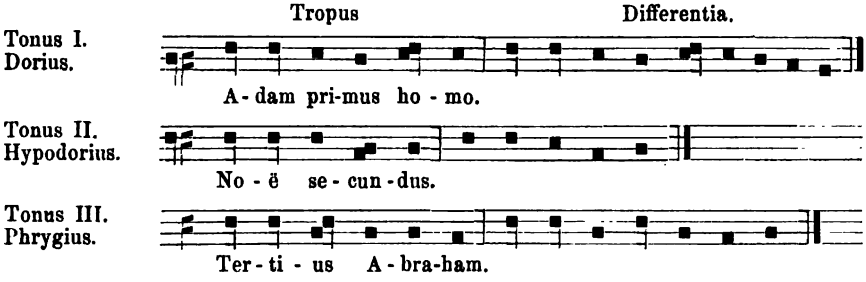
[2]) Bezüglich des farcierten Textes sei noch daran erinnert, daß unsre Kyrielieder „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“, „Kyrie, Gott aller Welt Schöpfer und Vater“, „Kyrie, ach Vater, allerhöchster Gott“ u. a. eben auf ihm beruhen. Will man mit Kleinert, a. a. O. auch in den farcierten Kirchenliederstrophen der Bachschen Choralkantaten noch einen „Nachsprossen des Formprincips“ der Tropen erkennen, so mag das ja geschehen; zunächst aber sind diese Textbildungen auf das Madrigal zurückzuführen. Vgl. darüber Spitta, Bach II. S. 570—575.

[3]) Weiteres über die liturgischen Tropen in textlicher Hinsicht vgl. man bei Reiners, Die Tropen-, Prosa- und Präfationsgesänge. Luxemb. 1884, und Gautier, Histoire de la poésie lyrique au moyen âge. I. Les tropes. Paris 1886. S. 52 ff. 83. 106 f. 125. 192.

[4]) Schon Hermannus Contractus (1013—1054) gebraucht das Wort tropus in diesem Sinn; er sagt: „Tropi autem sunt quattuor in natura, sed propter specialitatem acuminis vel gravitatis subdividuntur in quattuor. Sunt ergo simul octo, quattuor

Digitized by Google

sondere Wichtigkeit erlangten die Tropen für die Psalmodie (vgl. den Art.). Da die „Melodien der Psalmentöne nur mit der zugehörigen Antiphone ein abgeschlossenes Ganzes bilden und für sich in vielen Fällen den regelmäßigen Final ihrer Tonart gar nicht berühren," so muß der jedesmalige Psalmschluß mit dem Anfangston der Antiphon, die nach dem Psalm wiederholt wird, verbunden werden, und das geschieht durch die feststehenden Formeln, die man im jetzigen Choralgesang hauptsächlich noch unter Tropen versteht.[1]) Nun haben aber die Antiphonen verschiedene Anfangstöne und es reicht also ein für jeden einzelnen Psalmton feststehender Tropus zur Überleitung nicht aus; daher hat jeder Tropus noch eine oder mehrere Nebenformeln bei sich, die Differenzen (differentiae tonorum, definitiones) heißen und in der Melodie wie vom Tropus so auch unter sich verschieden sind.[2]) Um den Tropus jedes einzelnen Psalmtons leichter behältlich zu machen, legte man ehmals jedem derselben besondere Denksprüche unter. Folgendes sind diese Tropen mit je einer Differenz nach Lukas Lossius:

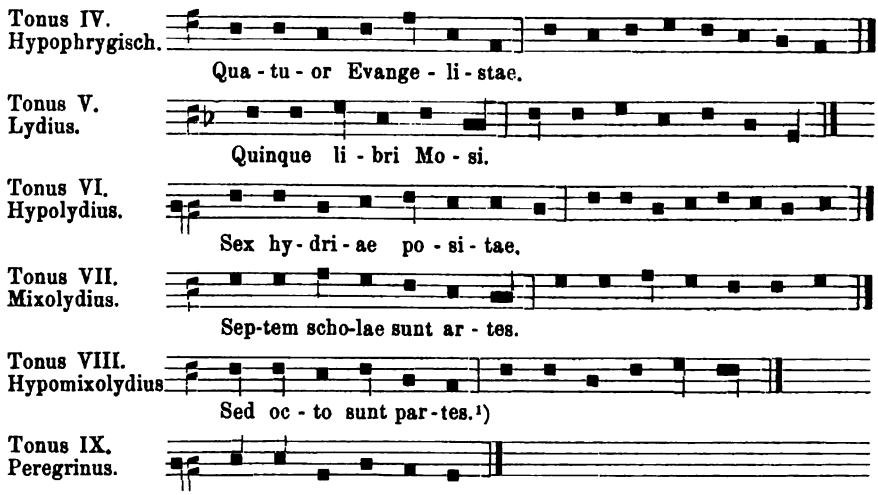


authentici i. e. auctorales, quattuor plagae i. e. laterales vel subjugales." Vgl. W. Brambach, Die Reichenauer Sängerschule 1888. S. 25. P. Kienle, Choralschule 1884. S. 42. — Joach. Thuringus (vgl. den Art. „Thüring") erklärt in seinem Traktat Opusculum bipartitum de primordiis musicis etc. Berlin 1624. Pars I. cap. 1, diese Übertragung des Namens Tropus auch auf die Modi musici habe stattgefunden „propter Quartae conversionem seu mutationem in octavis, in quibus modo superne in authentis, modo inferne in plagalibus constituitur, ubi per Quartae conversionem unus Tonus in alium vertitur, Authentus sc. in Plagalem."

[1]) Vgl. Lyra, Die liturg. Altarweisen 1873. S. 41. 48. P. Kienle, a. a. O. S. 90. Hermann Finck, Practica musica 1556 sagt über diese Tropen: „Tropus est brevis concentus in cujusque toni repercussione incipiens, quae in singulis versibus psalmorum et responsoriorum et in fine additur per istas litteras E u o u ae, quae significant saeculorum Amen.

[2]) Vgl. über die Differenzen auch Bd. II. S. 753. Sie werden übrigens von den alten Musiktheoretikern nicht immer als notwendig erachtet. So sagt z. B. Georg Rhaw, Enchirid. 1538. cap. 8. De Tonis (de Tonorum differentiis): „Praeterea differentiae non sunt de essentia, sed pro indoctis tantum, cum cuilibet cantus secundum principalem tropum decantari possit, ornatus autem gratia cantilenis adhibentur, ut facilior et suavior canticorum sit inceptio etc." Vgl. auch Heinr. Faber, Ad mus. pract. introductio. Nürnb. 1550. Bl. 36.

Digitized by Google



Troſt, Gottfried Heinrich, ein Orgelmacher aus Altenburg, der in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts baute und ſich eines bedeutenden Rufes erfreute. Von ſeinen Werken wurde gerühmt, daß ſie um ihrer „ſehr ſchönen, dauerhaften Arbeit," ihrer „ſonderlich wohlgeratenen Rohrwerke" und „ihrer vortrefflichen Flötenſtimmen" willen „vor manchen andern Orgeln ſchätzbar" waren.[2]) Als trefflicher Meiſter bildete er in ſeiner Werkſtätte auch treffliche Schüler, wie den nachmaligen Sachſen-Gothaiſchen und Altenburgiſchen Hof- und Landorgelbauer C. E. Friederici in Gera, den jüngeren Caſparini, der nachmals in Königsberg baute, und die beiden Franken Joh. Jakob Graichen und Joh. Nikolaus Ritter, von denen letzterer „hochfürſtl. Bayreuthiſcher Hof- und Landorgelmacher" wurde.[3]) Von Gottfried Heinrich Troſt ſind bei Adlung die folgenden Orgelwerke verzeichnet:

1. Die Orgel zu Großgottern. 1708. 26 kl. Stn., „ein wohlgerathenes und gravitätiſches Werk." — 2. Die Orgel zu „Döllſtädt oder Tüllſtädt". 1709. 20 kl. Stn. — 3. Die Orgel zu „Kreyſſen oder Greuſſen". 34 kl. Stn. auf 3 Man. und Ped. — 4. Die Orgel der Marktkirche zu Waltershauſen. 1730. 58 kl. Stn. (kam „über 6000 Rthlr.; nur ſchade, daß das Werk ſo ſehr enge zuſammen gezwungen"). — 5. Die Orgel der Schloßkirche zu Eiſenberg. 1732. 21 kl. Stn. — 6. Die Orgel in der Schloßkirche zu Altenburg. 1736—1739. 41 kl. Stn., an der nachmals Johann Ludwig Krebs Organiſt war.

---

[1]) Andere ſolcher Denkſprüche, z. B. im Tonarium Bernardi bei Gerbert, Scriptores II. S. 269 ſind: für den Tropus des I. Tons „Quaerite primum regnum Dei", für den II. „Secundum autem simile huic", für den V. „Quinque prudentes virgines" u. ſ. w.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 279, und Agricola ebendaſ. I. S. 286.

[3]) Von ihm führt Sponſel, Orgelhiſtorie 1771 S. 139. 140 die Orgel in der franz. Kirche zu Erlangen an, die er 1764 erbaut hat, die aber bei 15 kl. Stn. „für 1200 fl. Rhein." für jene Zeit ziemlich teuer war. Vgl. auch Agricola bei Adlung, a. a. O. I. S. 286. 287.

Digitized by Google

Trost, Johann Kaspar, der Vater, ist Hofadvokat und zu seiner Zeit „berühmter Organist“[1]) an St. Martini zu Halberstadt gewesen, und wird dort etwa 1676 gestorben sein. Denn 1675 hatte er noch den um die Organistenstelle zu Quedlinburg sich bewerbenden Werckmeister „so wohl in Theoria als Praxi der Music tentieret“ und 1677 verzeichnete sein Sohn seine hinterlassenen Manuskripte, die er selbst schon im Leipziger Michaelis-Meß-Katalog für 1673 den Verlegern angeboten hatte. Es sind diese Schriften über Musiktheorie — darunter namentlich auch Übersetzungen wichtiger Werke aus dem Italienischen, Englischen und Französischen — und Orgelkunde — darunter „Organographia rediviva Michaelis Praetorii“ und „Eigentliche Beschreibung der heutigen vornehmsten Orgeln in Teutsch- und Niederlanden“ — dann leider ungedruckt geblieben.[2]) Gleichwohl bemerkt Gerber in Bezug auf die Übersetzungen Trosts ganz richtig: „Die Bekanntschaft mit diesen verschiedenen Sprachen und allen diesen ausländischen Werken würde diesem Künstler in seinem Zeitalter schon zur Ehre gereichen, wenn er auch nicht wirklich selbst Hand ans Werk zur Übersetzung und Bearbeitung derselben gelegt hätte.“ In diesen musiklitterarischen Werken liegt wie es scheint auch der Schwerpunkt von Trosts Lebensthätigkeit, da praktische Musikwerke für Kirchengesang und Orgel von ihm bis jetzt keine bekannt geworden sind.[3])

Trost, Johann Kaspar, der Sohn des vorigen, war wohl auch dessen Nachfolger als Advokat und Organist zu Halberstadt. Daß er Hoforganist zu Weißenfels gewesen sei, braucht daraus, daß er die Orgel auf der dortigen Augustusburg beschrieben hat, noch nicht mit Notwendigkeit geschlossen zu werden.[4]) Das konnte er etwa auch als bestellter Revident dieses Werkes thun, und selbst den ganz Unbeteiligten konnte die Orgel des trefflichen Förner mit ihren eigentümlichen Einrichtungen wohl interessieren.[5]) An St. Martini in Halberstadt wurde 1696 Werckmeister Organist und war also wohl der Nachfolger unseres Trost junior. Von diesem sind die folgenden zwei Schriften anzuführen:

1. der Traktat „De Juribus et Privilegiis Musicorum,“ der aber nur noch aus seiner eigenen Allegation im nachfolgenden Werk. Kap. I. S. 3

[1]) Dies bezeugt der Leichenredner Werckmeisters in dessen Leichensermon; vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 43.

[2]) Man findet sie verzeichnet bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 620. 621, und bei Gerber, Neues Lex. IV. S. 394.

[3]) Es ist noch ein etwas älterer Kaspar Trost bekannt, der als Organist zu Jena 1622 eine vierstimmige Begräbnis-Arie und 1623 eine achtstimmige Hochzeits-Motette hat drucken lassen. Vgl. Walther, a. a. O. S. 620. Gerber, a. a. O. IV. S. 393.

[4]) Wie Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 261 thut, und Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 320 ihm nachschreibt. Walther, Adlung und Gerber wissen, soweit ich gesehen habe, davon nichts.

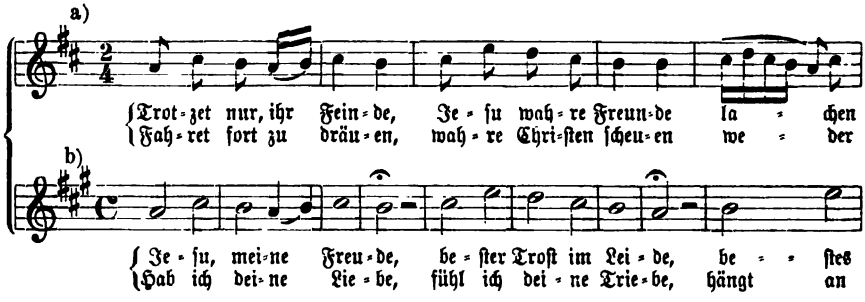
[5]) Vgl. die Notizen über dieses 1673 aufgestellte Orgelwerk bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 282. 283.

Digitized by Google

(wo von den Rechten der Orgelmacher gehandelt wird) bekannt ist.[1]) — 2. Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustusburg zu Weißenfels, worinnen zugleich enthalten, was zu der Orgelmacherkunst gehöre, wie nach allen Stücken eine Orgel disponiert, vermittelst des Monochordi eingestimmt und temperiert, die Stimmen auf allerhand Art verwechselt, und ein neu Orgelwerk probiert werden solle. Nürnberg 1677. 72 S. in 12°.

Trost, Tobias Gottfried, ein Orgelmacher, den Adlung als den „alten Trost" bezeichnet und zugleich bemerkt, daß er „wahrscheinlich der Vater des Altenburgischen Gottfried Heinrich Trost" (vgl. den Art.) gewesen sei. Von ihm hat Adlung nur ein Werk, leider ohne Zeitangabe, verzeichnet: die Orgel der Stephans- oder Bergkirche zu Langensalza mit 37 Stimmen auf 3 Manualen und Pedal. Die 4 großen Bälge dieses Werkes waren „auf die Art wie die der Schloßkirche zu Weißenfels" (d. h. als Spanbälge mit nur einer Falte) gebaut, und der alte Trost war daher vielleicht ein Schüler von Förner, der die genannte Orgel 1673 erbaut hat, oder folgte doch dessen Bauweise.

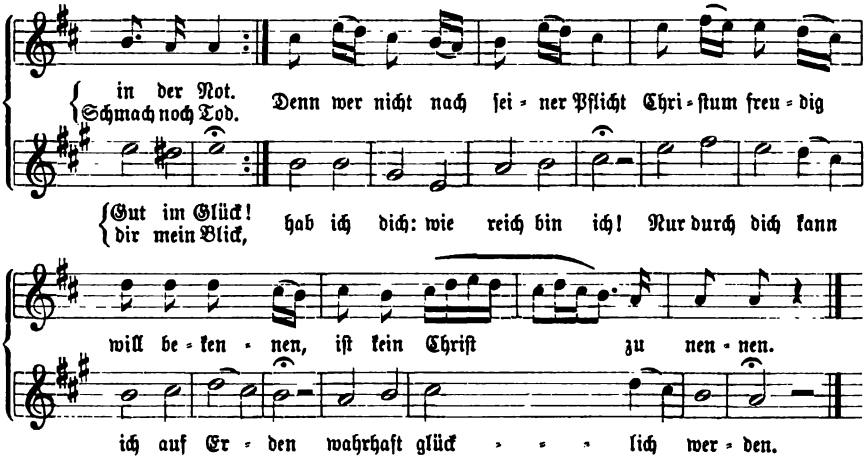
Trotzet nur, ihr Feinde, Choral. Zu diesem Liede schrieb Joh. Kaspar Bachofen (vgl. den Art.) eine arienmäßige Melodie, die in den zahlreichen Ausgaben seines „Musikalischen Hallelujah" von 1737—1803. Nr. CCCXXXIV. S. 766. 767 fortgepflanzt und auch von Zollikofer „Gebät-Music" 1738 aufgenommen worden ist. Diese Bachofensche Weise fand Zahn in einer „Handschr. Saarwerden nach 1793" für das Lied „Gott hat mich betrübet" zum Choral umgebildet,[2]) in welcher Umbildung sie dann in das Straßburger Ch.-B. von Stern und Berg 1851. S. 31 (auch noch in der Ausg. von 1869 erhalten) kam und hier dem Liede „Jesu, meine Freude" zugeeignet wurde. Der elsässische Pfarrer Ihme hat sie in seinem geistlichen Liederbuch „Hallelujah" 1873. 1882 und 1888 zu „Wort des höchsten Mundes" verwendet. Die Melodie heißt in der Originalform Bachofens (a) und in der Straßburger Choralform (b):



[1]) Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 5 und Forkel, Allgemeine Litteratur der Musik 1792. S. 203.

[2]) Vgl. Zahn, Melodien IV. Nr. 8054. S. 656. 657.

Digitized by Google



Trube, Johann Adolf, gab 1838 als „Organist und Mädchenlehrer zu Waldenburg in Sachsen" das nachstehend verzeichnete Choralbuch heraus. Er starb vor 1844, und die „zweite, korrektere und mit einem Nachtrag vermehrte Auflage" seines Buches edierte der Seminarlehrer Eduard Steglich zu Grimma. Dies Buch ist:

Choralbuch nach Hiller mit Zwischenspielen ꝛc. Waldenburg 1838. Im Verlag des Herausgebers. 168 S. qu. Fol. mit 156 Chorälen. — 2. Aufl. Grimma 1844. Verlag von J. N. Gebhardt. Qu. Fol. 2 Bl. Vorwort; 1 Bl. Register; 180 S. mit 156 vierst. Chorälen und einem Anhang von 10 weiteren Nummern.

Trümper,[1]) Michael, einer der Tonsetzer des Gothaischen Kantionals von 1646—1648, über dessen Lebensverhältnisse bis jetzt nichts Näheres bekannt ist. Er mag Schulmeister und Kantor im Gothaischen oder angrenzenden Fränkischen gewesen sein.[2]) Außer den Sätzen im Gothaischen Kantional ist von Trümper noch das folgende geistliche Gesangswerk gedruckt worden:

Geistlicher Kirchen-Weirauch, Das ist: Andächtige, Christliche Gebetlein, mehrern theil aus den Geistreichen Hertz-Funcken des weiland Ehrwürdigen ꝛc. Johannis Mylii, p. m. gewesenen Pfarrers zu Thüngen. Vnd componieret durch Michael Trumperum. Gotha 1656.

[1]) Dies war wohl die deutsche Form des Namens, welche das Goth. Kantional mehrfach neben der lateinischen Genitivform „Trumperi" („Mel." oder „à 4. Mich. Trumperi") bringt. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 562 hat „Trümper", Zahn, Melodien an mehreren Orten ebenso, aber III. Nr. 5585. S. 465 auch „Trumper".

[2]) In Gotha selbst wohl kaum, denn da war von 1631—1666 Merold Kantor. Auf Franken weist der Umstand, daß Trümper die Lieder des Johann Mylius, „Pfarrherrn zu Thüngen" (im Bayr. Unterfranken, zwischen Schweinfurt und Würzburg gelegen) komponierte und auch dessen Titel „Geistlicher Kirchen-Weirauch" für sein Werk herübernahm. Das Büchlein des Mylius verzeichnet Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 153. Nr. 23.

Digitized by Google

Trutschel, Anton Ludwig Ernst, ein geschätzter Organist zu Rostock, war am 27. Juli 1787 zu Gräfinau, einem Flecken im Thüringer Wald, geboren. Er erhielt die erste Anleitung in der Musik, für die er von früh an besonderes Talent zeigte, von dem Kantor und Organisten Kreubel zu Wimbach, für den er bald das Orgelspiel beim Gottesdienst selbständig übernehmen konnte. Seine weiteren musikalischen Studien machte er durchaus als Autodidakt. 1809 ging er, 22 Jahre alt, als Musiklehrer nach Rostock, in welcher Stadt seine Eltern Beziehungen hatten. Hier fand er ein weites Feld der Thätigkeit: er veranstaltete Konzerte, gab vielgesuchten Unterricht und war längere Zeit der Mittelpunkt der musikalischen Bestrebungen Rostocks. 1823 wurde er Organist an der dortigen Jakobikirche und wendete sich dann mehr und mehr dem Orgelspiel zu. Er gab anerkannt treffliche Orgelkonzerte, schrieb außer Orchester- und Kammermusikwerken, zahlreiche Orgelstücke und verwaltete sein Organistenamt 44 Jahre lang mit seltener Treue. Als der Nestor unter den Musikern Mecklenburgs starb er am 12. Januar 1869, 80½ Jahr alt. — Von Trutschels Orgelwerken sind die meisten (Trios, Fantasien, Fugen, darunter 24 große Fantasien in allen Dur- und Molltonarten, denen teilweise Choralmelodien zu Grunde gelegt sind) Manuskript geblieben; im Druck erschienen die folgenden:

Op. 9. Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Berlin, Challier. — Op. 10. Orgelstücke zum Gebr. beim öffentl. Gottesdienst. Ebend. — Op. 11. 12 Nachspiele für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 14. Vorspiele über die gebräuchlichsten Melodien der evang. Kirche. Rostock, Hagemann & Topp. — Op. 17. Fantasie in C-dur als Nachspiel. Erfurt, Körner. — Op. 18. Choralvorspiele zum Gebr. beim öffentl. Gottesdienst. Ebendas. — Op. 19. Fantasie F-dur für Orgel. Ebendas. — Op. 20. Fantasie G-moll für Orgel. Ebendas. — Op. 21. Fantasie E-dur für Orgel. Ebendas. — Op. 30. Einleitung und Doppelfuge D-dur für 3 Man. und Pedal. Leipz. (1865). Breitkopf & Härtel. — 183 zweistimmige Choralmelodien, nebst einem Anhang von 25 dreistimmigen. Stralsund, Topp.[1])

Trutzer, Karl Friedrich, war am 21. Januar 1804 zu Fußgönheim in der bayrischen Rheinpfalz geboren. Er wirkte von 1825 an als Musiklehrer am Lehrerseminar zu Kaiserslautern, war 1862—1868 zugleich Präfekt dieser Anstalt, trat 1868 in den Ruhestand und starb am 1. April 1878. — Orgelstücke von ihm findet man bei Lützel, Der praktische Organist. 2 Bände.

Tscherlitzky, Johann Heinrich, ein russischer Musiker, von dem nur gesagt wird, daß er als Organist und Musikdirektor in Moskau oder St. Petersburg, und zwar an einer Goßnerschen Gemeinde, gelebt haben soll. Goßner selbst war 1820—1824 Prediger in St. Petersburg und 1825 erschien zu Leipzig das „Choralbuch. Enthaltend die Melodien zu der Sammlung auserlesener Lieder von

[1]) Vgl. Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 15. S. 114. 115. Euterpe 1869. Nr. 4. S. 66 67.

Digitized by Google

der erlösenden Liebe und den Liedern im Schatzkästchen von Johannes Goßner." An diesem Choralbuch scheint Tscherlitzky wesentlich beteiligt gewesen zu sein, wenn er es nicht ganz besorgt hat. Es enthält dasselbe 11 Choräle und Arien von ihm,[1]) mehr als von irgend einem andern der dort vertretenen weitern Komponisten. Doch ist von seinen Melodien keine in den kirchlichen Gebrauch übergegangen,[2]) und die bekannt gewordenen „Ich bete an die Macht der Liebe" und „O daß doch bald dein Feuer brennte", die ihm zugeschrieben wurden und noch jetzt öfters werden, sind nicht von ihm.[3]) — Über einer Melodie des genannten Choralbuchs steht noch ein Karl Tscherlitzky als Komponist verzeichnet (Nr. 26. S. 20). Von ihm ist nichts bekannt, auch nicht in welchem Verhältnis er zu Johann Heinrich Tscherlitzky stand.

Tschirch, eine schlesische Musikerfamilie. Der Vater derselben, Johann Christoph Tschirch, war am 5. August 1785 zu Wünschendorf in Böhmen (hart an der böhmisch-schlesischen Grenze) geboren. Unter der Leitung des Kantors Tzschiedel zu Heinersdorf erlernte er von 1798—1802 verschiedene Instrumente und bildete sich dann 1803—1804 auf dem Seminar zu Reichenberg zum Lehrer aus. Seine erste Anstellung erhielt er 1804 als Hilfslehrer zu Hernsdorf; 1805 wurde er definitiv evangelischer Lehrer in seinem Geburtsort und zugleich Organist an der Stadtkirche zu Marklissa. Hier heiratete er am 17. Oktober 1808 die junge Witwe seines Vorgängers, eine geborene Ulrich, mit der er nahe an 40 Jahre in einer mit 11 Kindern gesegneten Ehe lebte. Am 19. November 1810 trat er die Kantor- und Organistenstelle zu Lichtenau bei Lauban in der Ober-Lausitz an und verwaltete sie mit Treue und Gewissenhaftigkeit bis zum 11. Oktober 1853, da er in den Ruhestand trat. Er zog nach dem benachbarten Lauban und verlebte hier noch 14 Jahre als Emeritus, bis er am 4. Oktober 1867 in dem hohen Alter von 82 Jahren starb.[4]) — Der alte Tschirch hat in seinem beschränkten Kreise allezeit mit Eifer für Kirchenmusik gewirkt und keine Mühe gescheut, um an den kirchlichen Festtagen die Musiken von Zumsteg, Bergt, Schicht, Weinlig u. a. zur Aufführung zu bringen, so gut dies die ihm zu Gebot stehenden musikalischen Kräfte

[1]) Über zwei andern Chorälen steht dort noch: Nr. 10b. S. 5 „Acc. von Tscherlitzky", was wohl Accompagnement, also den vierstimmigen Satz bedeuten wird, und Nr. 77b. S. 54 „Verb.(essert) v. J. H. Tscherlitzky".

[2]) Nur in pietistischen Liedersammlungen haben sich einige erhalten, so z. B. bei Dölker, Geistliche Lieder. 5. Aufl. Stuttg. 1876. Nr. 5. S. 6 „Ach, wie tief bist du gefallen" aus Goßners Ch.-B. 1825. Nr. 24a. S. 18, und Nr. 45. S. 68 „Gottes Lamm ruft: Gnade!" aus dem Ch.-B. Nr. 45. S. 68, hier mit dem Text „Jesu, den ich meine".

[3]) Die erste (Ich bete an ꝛc.) schrieb ihm Koch, Gesch. des Kirchenlieds VII. S. 461 unter Berufung auf Goßners Schatzkästchen. Leipzig 1832 zu; allein in dem Ch.-B. steht „Russisches Kirchenlied von Bortniansky, Kapellm. in St. Ptsbg." über ihr. Über die andere (O daß doch bald ꝛc.) vgl. man den Art. Bd. II. S. 461. 462.

[4]) Vgl. Euterpe 1868. Nr. 2. S. 28. 29: „Ein alter Kantor".

Digitized by Google

nur immer erlaubten. Ein weiteres, nicht geringes Verdienst erwarb er sich noch durch die Ausbildung seiner Söhne, von denen fünf Musiker wurden und sich als solche einen Namen gemacht haben. Von diesen Söhnen haben wir zwei: Wilhelm und Heinrich Julius nachstehend noch besonders aufzuführen.[1])

Tschirch, Heinrich Julius, wurde als Sohn des vorigen am 1. Juli 1820 zu Lichtenau geboren und vom Vater frühzeitig in Klavier-, Orgel- und Violinspiel ausgebildet. Von 1834 an besuchte er das Gymnasium zu Lauban, wo der Kantor Böhmer, ein Schüler Schichts, sein Lehrer in der Musik war, und von 1838 bis 1841 bildete er sich auf dem Seminar zu Breslau zum Lehrer aus. 1843 wurde er Organist an der Frauenkirche zu Lauban und seit 1858 wirkte er als Nachfolger Gottlieb Schneiders (vgl. den Art. Bd. III. S. 234) auf der bedeutenderen Organistenstelle an der Gnadenkirche zu Hirschberg, wo er nach längerer Kränklichkeit am 9. April 1867 starb.[2]) — Heinrich Julius Tschirch hatte sich durch Orgelkonzerte nicht nur, sondern auch durch sein erbauliches Spiel im Gottesdienst einen bedeutenden Ruf erworben, der auch amtlich durch seine Ernennung zum Königlichen Musikdirektor anerkannt wurde. Außerdem hat er sich als einsichtiger und gewissenhafter Orgelrevisor den Dank zahlreicher Kirchengemeinden Schlesiens verdient. An Kompositionen von ihm sind nur instruktive Klavierstücke in weiteren Kreisen bekannt geworden. Eine „Fantasie C-moll für Orgel" steht im „Töpfer-Album". Leipzig, Rieter-Biedermann. S. 78—80.

Tschirch, Wilhelm, Kapellmeister in Gera und hauptsächlich als fruchtbarer Komponist für Männergesang bekannt geworden, war am 8. Juni 1818 zu Lichtenau geboren und erhielt, gleich seinen Brüdern, die erste musikalische Bildung vom Vater. Von 1835—1837 besuchte er das Lehrerseminar zu Bunzlau und setzte hier unter Karl Karows Leitung auch seine musikalischen Studien fort, die er dann von 1839 an als Schüler des Königl. Instituts für Kirchenmusik und der musikalischen Abteilung der Akademie der Künste zu Berlin vollendete. 1843 erhielt er seine erste Anstellung als städtischer Musikdirektor zu Liegnitz, und von hier folgte er 1852 der Berufung als Kantor und fürstlicher Kapellmeister nach Gera. Hier wirkte er von da an lebenslang als Dirigent, Musiklehrer und Komponist in tüchtiger Weise. Als der letzte der Brüder Tschirch starb er zu Gera am 6. Januar 1892

[1]) Die andern waren: Hermann, der schon 1829 als Organist und Musiklehrer zu Schmiedeberg starb; Adolf, geb. 8. April 1815, gest. 27. August 1875 als Hauptpastor zu Guben, ein thätiger Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen; Ernst Leberecht, geb. 3. Juli 1819, gest. 26. Dez. 1854, Theaterkapellmeister und Komponist von Orchesterwerken und Opern; Rudolf, geb. 17. April 1825, gest. 16. Jan. 1872 zu Berlin, der sich hauptsächlich auf dem Gebiete des Männergesangs als Gründer des „Märkischen Central-Sängerbundes", Herausgeber der „Deutschen Männergesangs-Zeitung" und Ausschußmitglied des deutschen Sängerbundes einen Namen machte.

[2]) Vgl. Euterpe 1867. Nr. 5 S. 69—72.

Digitized by Google

im 74. Jahr seines Alters. — Wilhelm Tschirch hatte sich als Komponist anfänglich mehrfach auch auf dem Gebiet der evangelischen Kirchenmusik bethätigt. Später wendete er sich fast ausschließlich der Komposition für Männergesang zu, dem Felde, auf dem er mit der Kantate „Eine Nacht auf dem Meere" schon 1847 einen ersten ansehnlichen Erfolg errungen hatte, und auf dem er dann hauptsächlich bekannt und beliebt geworden ist.[1]) Über den sogenannten „Liedertafelstil", über einen gewissen, ziemlich eng begrenzten und nicht eben hochstehenden Kreis des Konventionellen ist er als Komponist nirgends hinausgekommen. Die folgenden kirchlichen und geistlichen Stücke von ihm sind hier zu verzeichnen:

Op. 1. 5 Orgelstücke verschiedener Art. Berlin, Challier. — Op. 5. Groß sind die Werke des Herrn. Motette für Mchor. Berlin, Trautwein. — Fantasie und Fuge für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 15. Der Herr ist Gott und keiner mehr. Leicht ausführbare Kirchenmusik für gem. Chor mit Begl. von 2 Klar., 2 Tromp., 2 Hörnern, Pauken, 2 Viol., Va. und Baß. Schweidnitz, Weigmann. — Op. 17. Von allen Himmeln tönt dir, Herr. Ebenso. Das. — Op. 20. Gelobt sei Gott. Ebenso, zum Pfingstfest. Das. — Op. 28. Fürchtet euch nicht. Ebenso, zum Weihnachtsfest. Das. — Op. 41. Sei festlich uns willkommen. Ebenso, zum Osterfest. Das. — Op. 27. Der 24. Psalm für vierst. Mchor. mit Solo. Magdeburg, Heinrichshofen. — Op. 33. 3 Bibelsprüche für 1 Sst. mit Pf. Berlin, Schlesinger. — Op. 52. Messe für Mchor. mit Blasinstr. oder Orgel. Leipzig, Leuckart. — Op. 62. Salvum fac regem. Für Mchor. und Blasinstr. Berlin, Bote & Bock. — Op. 66. 4 Motetten für S. A. T. B. Leipzig, Kahnt. — Op. 90. Sei du mit mir. Gebet für Mchor. mit Blasinstr. oder Orgel. Leipzig, Leuckart. — 60 Choralmelodien aus dem Ch.-B. von Helfer. Zum Gebrauch in Schulen zweistimmig gesetzt. Gera, Griesbach.

Tuba, Tuba major und **Tuba mirabilis** als Zungenstimmen der Orgel. Der Name ist von einem neueren tiefen Blechblasinstrument herübergenommen, das Horntoncharakter hat und in Harmoniemusiken dieselbe Stelle einnimmt, wie der Kontrabaß im Streichorchester. Doch haben manche Komponisten der neusten Zeit, namentlich Richard Wagner die Baßtuba mit trefflicher Wirkung auch im großen Orchester verwendet. — Als Orgelregister ist die Tuba zunächst eine

[1]) Seine oben angeführte Kantate wurde von der „Akademie für Männergesang" in Berlin — aber nicht von der „Königl. Akademie der Künste", wie Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 330, Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 1020 u. a. irrtümlich angeben — mit dem ersten Preis gekrönt. — Im Sommer 1869 besuchte Tschirch, einer Einladung des Gesangvereins „Sängerbund" in Philadelphia folgend, als Vertreter des Deutschen Sängerbundes das deutsch-amerikanische Sängerfest in Baltimore und wurde dabei von den amerikanischen Sängern hochgeehrt. Vgl. „Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von Wilhelm Tschirch." Magdeb. 1870. 88 S. 8°. Allg. musik. Ztg. 1870. Nr. 33. S. 257. 258. Nr. 34. S. 266—268 u. Nr. 35. S. 275—279. — Noch mag hier bemerkt sein, daß unter dem Pseudonym Alexander Czersky auch eine größere Anzahl von Salonstücken für Klavier von Tschirch erschienen sind.

Digitized by Google

Trompete 16′, die auf das Hauptmanual ganz großer Orgelwerke neben die gewöhnliche Manualtrompete 8′ gesetzt wird, wenn etwa ein Fagott 16′, wie ihn Silbermann öfters an dieser Stelle hatte, nicht ausreichend erscheint. Bei der weiten Mensur, welche die Tuba um ihrer Tongröße willen erhalten muß, nähert sie sich der Posaune und es kann von ihr auch ein voller, kräftiger, posaunenähnlicher Ton erlangt werden, wenn dies in einem großen Werk notwendig ist.[1]) Als wirkliche Trompete mit aufschlagenden Zungen kann übrigens die Tuba 16′ nur selten gesetzt werden, weil in den meisten Fällen die für ihre Schallkörper nötige Höhe mangelt. Daher trifft man sie gewöhnlich mit einschlagenden Zungen und Schallkörpern halber Länge gebaut, wie sie auch Töpfer empfohlen hat, und so intoniert, daß sie mehr zum weicheren Ton des einschlagenden Fagott 16′ neigt;[2]) jedenfalls aber soll sie sich dadurch von der eigentlichen Trompete unterscheiden, daß sie nicht schmetternd intoniert ist, wie diese. Um ihren Ton in den obern Oktaven nicht abfallen zu lassen, wird auch die Tuba öfters überblasend gebaut.[3]) — Die Tuba mirabilis ist eine Tuba 8′, die auf sehr starken Winddruck (bis 65° = 150 mm) intoniert ist und dem entsprechend mensuriert einen so mächtigen Ton giebt, daß sie allein „dem vollen übrigen Werk gegenübergestellt werden kann." Sie kommt hauptsächlich in englischen und amerikanischen Konzertorgeln vor und steht auf der dort sog. „Solo Organ", dem Solowerk. Auch in der schon genannten Berliner Konzertorgel und im Hauptwerk der Domorgel zu Riga von Walcker findet sie sich.[4]) Vgl. auch den Art. „Ophikleïde".

Tubal, Tubalflöte, die in älteren Orgeln gelegentlich vorkommende Benennung der Oktave 8′ und 4′. Ohne Zweifel wollte man mit derselben, wie man dies mit Jubal gethan hatte, auch seinen Bruder Thubal-Kain (1 Mos. 4, 21.

---

[1]) Im HW. der Orgel der Stephanskirche zu Wien (90 kl. Stn., davon allein 35 auf dem Hauptmanual) haben Walcker & Cie. Posaune 16′ und 8′ gesetzt, d. h. eben Tuba 16′ und Trompete 8′ mit sehr weiter Mensur.

[2]) Vgl. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 50: „die Tuba erhält durch die weite Posaunenmensur einen vollen, kräftigen Ton, aber den eigentlichen Posaunenton erreicht sie nicht." — Bei Schulze (Lübeck) dagegen ist „die Intonation sanft und daher die Stimme sowohl als Solostimme, wie auch in Verbindung mit den beiden Trompeten von vorzüglicher Wirkung." Vgl. Zimmerthal, Orgel der Marienkirche zu Lübeck 1859. S. 19. — Ladegast (Schwerin) nennt sie Trombone 16′ und nähert sie wirklich auch in der Intonation der Posaune, so daß sie einen „sehr kräftigen" Ton giebt. Vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg. I. 1875. S. 62.

[3]) Vgl. Zimmer, Die Kirchenorgel, in der Handbibl. der prakt. Theologie. Bd. VI. Abtl. d. 1891. S. 67. — In der Konzertorgel im Saale der Philharmonie in Berlin steht eine Tuba 16′ auch im Pedal auf einer Lade mit 46° = 106 mm Winddruck. Vgl. die Zeitschr. Die Orgel. Heft I. S. 3.

[4]) Vgl. Locher, Erklärung der Orgelreg. 1887. S. 63. Grove, Dict. of Music IV. S. 184. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 752. 781.

Digitized by Google

22) verewigen, obwohl dieser als Ahnherr der „Arbeiter in allerlei Erz- und Eisenwerk“ vermutlich nicht eben musikalisch war. Schon bei Prätorius kommt „Thubalflöte Chormaß“ und „Thubalflöte Octav“ für Oktav 8′ und 4′ vor, und aus der großen Orgel Casparinis zu Görlitz führt Boxberg an, daß eine der Oktaven 4′ „Tubalflöt“ heiße, aber „bloß zum Unterschied“, weil unter dem Namen „Jubal“ eine zweite Oktave 4′ neben ihr stehe.[1]) Die Orgelbauer unsrer Zeit haben solche sonderbaren Registernamen mit Recht aufgegeben; doch habe ich gerade die obige Bezeichnung wenigstens in einem Beispiel noch gefunden: auf dem Hauptwerk der 1860 erbauten Orgel A. Hörbigers in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien steht neben einer „Superoktave 4′“ auch eine „Tubalflöte 4′“.[2])

Tuch, Heinrich Achatius Gottlieb, war 1768 zu Gera geboren und besuchte zuerst das dortige Gymnasium, wo er vom Kantor Gruner auch Unterricht in der Musik erhielt. Von 1780 an setzte er seine Studien zu Sondershausen fort und galt schon 1782 als tüchtiger Klavier- und Orgelspieler. 1786 bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren und nahm zugleich Unterricht in der Komposition bei Doles. Dessen Einfluß bewog ihn, sich ganz der Musik zu widmen; er ging als Baßsänger zum Theater und wurde 1796 erster Bassist am Hoftheater zu Dessau. Hier etablierte er 1800 eine Musik-, Kunst- und Buchhandlung und bethätigte sich daneben als fruchtbarer Komponist von Klavierwerken, ein- und mehrstimmigen Liedern u. s. w. Er starb zu Dessau nach 1820. — Von Tuch sind hier anzuführen:

1. Kleine und leichte Orgelstücke, nebst Allegros zu Ausgängen. 2 Hfte. Leipzig, Kollmann. — 2. Das Vaterunser und die Einsetzungsworte des heil. Abendmahls. Ebendas. und in Sammlungen jener Zeit, wie Wollgast, Musik. Beylage zur Kirchenagende ꝛc. Schweidnitz 1811, und Geißler, 6 Mel. zum Vaterunser ꝛc. Meißen, Goedsche. Heft I. Nr. 3; nach Gerber, Neues Lex. IV. S. 397 ist „die Melodie davon auch in der neuen Sächs. Kirchenagende aufgenommen worden.“

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 171. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 118. Marpurg, Hist.-krit. Beyträge. Bd. III. S. 514. Die Herleitung des Namens durch Boxberg ist wohl natürlicher, als wenn Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 752 meint, der Name Tubal für eine Orgelstimme sei „vermuthlich durch ein orthographisches Versehen aus Jubal entstanden.“ — Der treffliche Agricola bemerkt mit Bezug auf solch ungewöhnliche Namen der Orgelstimmen bei Adlung, a. a. O. I. S. 107: „Es gibt noch mehr dergleichen Vorfälle, daß die Orgelbauer lieber dem Jubal ein Compliment machen, und noch überdies seines Bruders Namen verstümmeln, als gerade heraus Oktave sagen wollen. Dergleichen ungewöhnliche Benennungen ganz gewöhnlicher Register sind unter andern auch eine Frucht der Charlatanerie manches Orgelbauers. Einer macht es dem andern nach. Es ist aber viel schwerer, ein altes gewöhnliches Orgelregister gut zu arbeiten, als ihm eine neue Benennung zu geben.“

[2]) Vgl. Deutsche Musikztg. 1860. I. Nr. 16. S. 124. 125.

Digitized by Google

Tucher, Christian Karl Gottlieb **von** (Freiherr Tucher von Simmelsdorf, aus dem altberühmten Nürnbergischen Patriziergeschlecht derer von Tucher abstammend) war am 14. Mai 1798 als dritter Sohn des Senators Jobst Wilhelm B. Freiherrn v. Tucher zu Nürnberg geboren. In den Schulen seiner Vaterstadt erlangte er die wissenschaftliche Vorbildung und studierte dann von 1819 an Jurisprudenz zu Heidelberg, Erlangen und Berlin, in welch letzterer Stadt seine älteste Schwester als Gattin des Philosophen Hegel lebte. In Heidelberg hatte v. Tucher im Hause Thibauts (vgl. den Art.), an dessen Singverein er teilnahm, ein lebhaftes Interesse an der altitalienischen Kirchenmusik gewonnen und beschäftigte sich, als er nach absolvierten Universitätsstudien 1824 eine Reise nach Italien unternahm, auch dort in so eingehender Weise mit derselben, daß er nach seiner Heimkehr bereits im Jahr 1826 eine Sammlung alter Kirchenstücke herausgeben konnte, die er keinem Geringeren als Beethoven widmete. 1828 verheiratete er sich zu Stuttgart mit einer Freiin Haller v. Hallerstein, einer geistvollen Dame, die auch sein Interesse für Kirchenmusik teilte. 1833 trat er als Assessor beim Kreis- und Stadtgericht zu Schweinfurt in den bayrischen Staatsdienst, wurde in demselben 1841 Rat beim Kreis- und Stadtgericht zu Nürnberg, 1849 beim Appellationsgericht für Schwaben und Neuburg und endlich 1856 Rat beim obersten Appellhofe zu München. Seit 1836 lebte er in zweiter Ehe mit einer Reichsfreiin v. Gemmingen-Steinegg; 1868 trat er in den Ruhestand, und am 17. Februar 1877 starb er im 79. Jahr seines Alters. — v. Tucher stand unter der Schar von Männern, die vom dritten Dezennium unsres Jahrhunderts an sich um die Regeneration des evangelischen Kirchengesangs bemüht haben, in der vordersten Reihe. Er hatte sich auf dem Gebiete, das nach seiner Meinung die wahre Kirchenmusik umfaßte, bedeutende geschichtliche Kenntnisse erworben, wie allein schon seine eindringende Arbeit über die „Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts" beweist. Nicht minder hatte er tiefe Blicke in das Wesen und die Bedeutung des evangelischen Gemeindegesanges gethan, wie aus den Vorreden zu den beiden Teilen seines Hauptwerks hervorgeht. Aber zur vollen geschichtlichen Erkenntnis dessen, was in der That und Wahrheit evangelische Kirchenmusik ist, vermochte er gleichwohl nicht durchzudringen, weil er an der vorgefaßten Meinung festhielt, daß das objektiv Kirchliche in dem Rhythmus und der Tonalität der polyphonen Vokalmusik, den „alten echten Kirchentonarten" liege. Ihm war „das kirchliche Volkstum der bethätigende Ausdruck des kirchlichen Gemeinschaftsbewußtseins, des Bewußtseins der Einheit mit Christo durch die Gemeinde," der „Träger dieses Gemeindebewußtseins" aber der Kirchengesang, und in diesem das, was „mit seiner musikalischen Seite den Zusammenhang des kirchlich Volkstümlichen vermittelt, der Rhythmus." Und da „nicht leicht eine Melodie für sich allein, sondern nur im Geleite harmonischer Entwicklung gedacht und erfunden wurde," so war ihm damit auch die Kontrapunktierung der evangelischen Kirchenmelodien in der alten Tonalität als notwendig gegeben. Freilich geriet

Digitized by Google

dann „die praktische Musik, besonders auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesangs in seiner schönsten Blüte zu Anfang des 17. Jahrhunderts, mit der alten Musiktheorie gar mannigfach in Widerstreit." Und wenn er auch nicht umhin konnte, zuzugeben, daß in „den Tonsätzen der Meister aus eben dieser Zeit in musikalischer Hinsicht ein bedeutender Fortschritt" sich zeige, so war ihm dies doch nur „der Fortschritt zur Verflachung." Das waren die strengen Grundanschauungen v. Tuchers. Es sind dieselben, denen seine gleichgesinnten Mitarbeiter auf dem Felde der Regeneration des evangelischen Kirchengesangs gefolgt sind und auch fernerhin werden folgen müssen, solange sie nicht zu der Erkenntnis kommen, daß die evangelische Kirchenmusik unmöglich an die Formen und die musikalische Bildweise einer bestimmten Zeit, und wäre diese auch eine Zeit höchster Blüte gewesen, gebunden sein kann. Die Kirche hat sich vielmehr in jeder Periode ihrer geschichtlichen Entwicklung auch ihre Musik geschaffen und namentlich der Choral ist ihr immer treulich gefolgt.[1]) Es kann daher wahre und wirkliche evangelische Kirchenmusik nur die sein, welche je und je aus dem Boden der Kirche selbst, im engsten Anschluß an ihren Gottesdienst und in den jeder Zeit eigentümlichen musikalischen Formen erwächst. Das aber, was im Reformationsjahrhundert und bis ins angehende 17. Jahrhundert herein an musikalischen Formen in der evangelischen Kirche in Verwendung stand, waren nicht ihr eigentümliche, selbstgeschaffene, sondern Nachklänge mittelalterlich-kirchlicher Tonkunst. Ein spezifisch deutsch-evangelischer Kirchenmusikstil hat sich erst im 17. Jahrhundert zu bilden begonnen; seine Grundlage ist die neue Tonalität und seine Wurzeln liegen in der kirchlichen Orgelmusik. Solange man diese geschichtlichen Thatsachen mißachtet, wird man immer vor demselben Dilemma stehen, vor dem v. Tucher stand, und alle Restaurationsbestrebungen werden über die wahrhaft trostlose Erfolglosigkeit, die sie bis jetzt zu beklagen hatten, nicht hinauskommen. v. Tucher wollte einerseits „den Kirchengesang der Reformationszeit (bis 1630) nach Lied und Weise in seiner ganz objektiven Gestaltung darstellen," und andrerseits zugleich der Kirche der Gegenwart ein „Normal- oder Allgemein-Choralbuch" darbieten. Dazu mußte er wohl die Lieder und Melodien „aus den Quellen schöpfen," aber er konnte sie nicht quellenmäßig, sondern nur „für den heutigen Gebrauch eingerichtet" mitteilen. Damit aber war dem subjektiven Meinen und Belieben Thür und Thor geöffnet, und wie gerne man auch v. Tucher glauben mag, daß er bei seinen „Änderungen mit größtmöglicher Schonung zu Werke gegangen" sei: so-

[1]) Vgl. Hauber „Reform des Choralwesens", in der Deutschen Vierteljahrsschr. Stuttgart, Cotta 1841. Heft IV. „In Lieb und Leid bleibt der evangelische Choral seiner Kirche getreu. Er jubelt und klagt mit ihr, ist mit ihr dogmatisch und moralisch, er teilt mit ihr ihren Reichtum und ihre Armut, ihr Polychrom und Ipserweiß; man hört in ihm den großartigen Herdengesang einer starken, objektiv festen Kirche und die süßen Klagelaute der zersprengten Schafe; so oft eine neue Epoche, seis zum Guten, oder zum Schlimmen, in der Kirche eintritt, hallen die innern Vorgänge wieder im Gesang, wenn auch nicht sogleich ꝛc."

Digitized by Google

bald einmal die Integrität eines alten Kunstwerks angetastet wird, ist des Änderns und Zurechtrückens von „unser Gefühl verletzenden" melodischen, rhythmischen und harmonischen Unebenheiten und Härten keine Ende. — v. Tuchers hier zu verzeichnende Werke sind:

1. Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister, gesammelt und Herrn Ludwig van Beethoven gewidmet von ꝛc. Wien 1827. Diabelli & Cie. 63 S. 4°. 42 Nrn. — 2. Einige Abhandlungen in der Musikzeitschr. Cäcilia. 1829. Bd. VII. Heft 27. S. 182 ff. Bd. X. Heft 39. S. 149. — 3. Schatz des evangelischen Kirchengesangs, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts geschöpft und zum heutigen Gebrauche eingerichtet, zugleich als Versuch eines Normal- oder Allgemein-Choralbuchs bezüglich der ältern Periode des Kirchengesangs. Unter Mitwirkung Mehrerer herausgegeben. Stuttgart 1840. Metzlers Buchh. II u. 60 S. 4°. — 4. Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Iter Teil. **Liederbuch**: Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder Dr. Martin Luthers und andrer frommen Christen. Aus den besten evangelischen Gesang- und Liederbüchern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gesammelt und herausgegeben von ꝛc. Leipzig 1848. Breitkopf & Härtel. XVI u. 488 S. kl. 4°. IIter Teil. **Melodienbuch**: Melodien des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation, mit dazu vorhandenen Harmonisierungen dieser Periode herausgegeben von ꝛc. Ebendas. 1848. XXXIV u. 452 S. kl. 4°. 469 Mel. mit vierst. Satz. — 5. Über den Gemeindegesang der evangelischen Kirche. Ein Nachtrag zu des Verfassers „Schatz des evangelischen Kirchengesangs." Ebendas. 1866. 68 S. 8°. — 6. Melodien des deutschen evangelischen Kirchengesangbuchs in vierstimmigem Satz für Orgel und Chorgesang. Aus Auftrag der deutschen evangelischen Kirchenkonferenz zu Eisenach bearbeitet von Tucher, Faißt und Zahn. Stuttgart 1855. Metzler. 99 Mel. in vierst. Satz. — 7. Zur Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts. Allg. mus. Ztg. 1870. Nr. 19. S. 146. 147. Nr. 20. S. 154—156. — 1871. Nr. 9. S. 129—133. Nr. 10. S. 148—151. Nr. 11. S. 166—169. Nr. 12. S. 183—186. Nr. 13. S. 196—199. Nr. 14. S. 218—220. Nr. 15. S. 230—234. Nr. 16. S. 245—247. Nr. 17. S. 262—265. Nr. 24. S. 369—374. Nr. 25. S. 385—390. Nr. 26. S. 401—405. Nr. 27. S. 417—421. Nr. 28. S. 433—438.

Tunder, Franz, der ehedem berühmte Organist an St. Marien in Lübeck und Vorgänger und Schwiegervater Dietrich Buxtehudes, war in den ersten Monaten des Jahres 1614 vielleicht im Lüneburgischen geboren.[1]) Die Orgelkunst zu erlernen soll er, wie traditionell berichtet wird, zu Frescobaldi nach Rom als Schüler gegangen sein.[2]) Aber diese Angabe erscheint nicht eben sicher, und der

[1]) Stiehl, Monatsh. für Musikgesch. 1886. Nr. 12. S. 121 meint: „die Familie scheint aus dem Lüneburgischen zu stammen, wenigstens wird ein Gosmannus Tunder als erster lutherischer Kollege in Bardowiek (bei Lüneburg) erwähnt, welcher 1548 dort starb."

[2]) Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 227 hat diese Angabe zuerst gebracht und sie ist seit-

Digitized by Google

neuerlich bekannt gewordene Orchelchoral „Komm, heiliger Geist" von Tunder, weist seinem Stil nach viel mehr auf die Schule der nordischen Orgelmeister, etwa der Hamburger (Jakob Prätorius, Heinrich Scheidemann), als auf die Frescobaldis hin. Anfangs Juni 1640 war der seitherige Organist an St. Marien zu Lübeck, Petrus Hasse, gestorben, und die Stelle wurde interimistisch von Johann Schlete verwaltet. Um Michaelis (29. Sept.) 1641 trat sie Tunder an und verwaltete sie (von 1647 an zugleich mit der „Werkmeister-" (Rechnungsführer-) Stelle) in so trefflicher Weise, daß der Rat ihm bezeugen konnte, er habe in „beiden Diensten solchen rühmlichen fleis, sorgfalt, und treue" bewiesen, „daß die Herren Vorsteher satsam genug daran gehabt." Er pflegte die Kirchenmusik, legte den Grund zu den nachmals unter Buxtehude berühmt gewordenen „Abendmusiken" in Lübeck,[1]) und unterrichtete zahlreiche Schüler in der Orgelkunst, „deren Er, wie bekannt, eine sonderbahre Wissenschaft und applikation hatte." Er starb am 5. November 1667[2]) zu Lübeck im 53. Jahr seines Alters, und am 11. April 1668 wurde Buxtehude zu seinem Nachfolger erwählt. Tunder hinterließ einen Sohn, der als Notar. immatric. 1724 zu Lübeck starb, und zwei Töchter: Auguste Sophie, die Gattin des Kantors Samuel Frank, und Anna Margarete, am 3. August 1668 mit Buxtehude verheiratet. — Von Tunders Kompositionen sind noch bekannt:

1. 6 Orgelchoräle in einem handschr. Promptuarium für Orgel auf der Stadtbibliothek zu Lüneburg („In dich hab ich gehoffet, Herr" — „Jesus Christus wahr Gottes Sohn" — „Auf meinen lieben Gott" — „Jesus Christus unser Heiland" — „Was kann uns kommen an für Not" — „Herr Gott dich loben wir" — „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" — letzterer von Stiehl, Monatsh. für Musikgesch. 1886. S. 113—120 mitgeteilt). — 2. 18 Kirchenstücke mit Instrumentalbegleitung im Stile der älteren deutschen Kirchenkantate. Sie sind von Karl Stiehl in der Bibl. zu Upsala aufgefunden und in den Monatsheften für Musikgeschichte 1889. S. 8. 9 verzeichnet worden.

Türk, Dr. Daniel Gottlob, Musikdirektor der Universität und Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle, war am 10. August 1751[3]) zu Clausnitz bei Chemnitz

---

dem festgehalten worden. Vgl. noch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 37. 177. Stiehl, a. a. O. glaubt die Verhandlungen zwischen ihm und dem Kirchenvorstand von St. Marien in Lübeck haben deswegen außergewöhnlich lang gedauert, weil Tunder bis 1641 sich noch in Rom befunden habe. Da Frescobaldi am 2. März 1644 gestorben ist — vgl. Haberl, Kirchenmusik. Jahrbuch 1887. S. 81 —, so wäre Tunder während der letzten Jahre desselben bei ihm gewesen. Haberl erwähnt Tunder unter den Schülern nicht.

[1]) Vgl. Zimmerthal, Dietrich Buxtehude. 1877. Stiehl, Lübeckisches Tonkünstler-Lexikon. 1887. S. 18. Derf. Musikgesch. der Stadt Lübeck. 1891. S. 12—14.

[2]) Also nicht „5. April 1667," wie z. B. noch Ritter, a. a. O. I. S. 177 hat. Vgl. das von Stiehl, Monatsh. a. a. O. S. 124 mitgeteilte Aktenstück. Spitta, Bach I. S. 253. — Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 350 läßt Tunder „1780" (!) sterben.

[3]) Schilling, Lex. VI. S. 706, und nach ihm die späteren Lexika, wie Fétis, Biogr. des

Digitized by Google

geboren. Sein Vater Daniel Türke, Strumpfwirker und daneben Schreiber und Musikus beim Grafen Schönburg, gab ihm den ersten Unterricht im Violinspielen; auch verschiedene Blasinstrumente erlernte er in seiner Heimat. Von 1765 an besuchte Türk die Kreuzschule zu Dresden und genoß hier die musikalische Unterweisung des trefflichen Homilius. 1772 bezog er die Universität Leipzig, wurde aber durch Hiller zugleich als Violinist im „großen Konzert" und der Oper verwendet. Hiller war es auch, der ihm dann 1776 die Berufung als Kantor und Schulkollege am Gymnasium und der Ulrichskirche zu Halle verschaffte. Schon 1779 ernannte ihn hier die Universität zu ihrem Musikdirektor und 1787 erhielt er dazu noch den Organistendienst an der Liebfrauenkirche, den er mit besonderer Liebe versah, also daß ihm nachgerühmt werden konnte, er habe den Kirchengesang in musterhafter Weise begleitet. 1808 ehrte ihn die Universität mit der Verleihung des Titels eines Dr. phil., und am 26. August 1813 starb er zu Halle und sein Schüler Naue (vgl. den Art.) wurde sein Nachfolger. — Türk hat von seiner Dresdner Zeit an lebenslang ziemlich viel komponiert. Doch sind von seinen Werken, außer der Weihnachtskantate „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem", nur Klavierstücke gedruckt worden, die sämtlich der Klasse der „Handstücke" angehörten, also unterrichtlichen Zwecken dienen sollten und dies zu ihrer Zeit auch bestens gethan haben. Seine größeren Werke, namentlich auch die kirchlichen: Kantaten, Motetten, ein Choralbuch u. s. w., sind Manuskript geblieben und längst vergessen. Dagegen machte er sich einen Namen durch mehrere musiktheoretische Schriften, und verdient um deren willen auch heute noch mit allen Ehren genannt zu werden. Sein Buch „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten", das in der hausbackenen und ungeschichtlich subjektiven Art der rationalistischen Zeit „von der Kunst, den Choral gut zu spielen; von den zweckmäßigen Vorspielen; von der Begleitung einer Musik (nämlich einer Kirchenmusik auf der Orgel), und von der Kenntnis des Orgelbaus" handelt, ist das Prototyp der zahlreichen Litteratur der Kantoren- und Organistenbüchlein geworden, die seither fast ausschließlich seinen Pfaden gefolgt sind.[1]) Auch seine „Anweisung zum Generalbaßspielen" hat vor vielen andern älteren Generalbaßlehren Erfolg gehabt und denselben ihrer durch zahlreiche praktische Beispiele gehobenen klaren Lehrhaftigkeit wegen auch verdient. Die Titel dieser Schriften Türks sind:

Musiciens VIII. S. 271; Mendel-Reißmann, Musik. Konv.-Lex. X. S. 334; Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 1022 u. a. geben zwar „1756" als Türks Geburtsjahr; dann wäre er aber 16jährig schon zur Universität abgegangen, was kaum wahrscheinlich ist. Es wird also die ältere Angabe von Gerber, Altes Lex. II. S. 689 und Forkel, Allg. Litteratur der Musik 1792. S. 333, wohl die richtige sein.

[1]) Noch neuerdings hat den Inhalt dieses Buchs der Seminar-Musiklehrer Schwarzlose in Oranienburg in einem ausführlichen Auszug in der Euterpe 1883. Nr. 1. S. 13 bis 17. Nr. 2. S. 34—37 mitgeteilt.

Digitized by Google

1. Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie. Halle 1787. 212 S. 8°. Neu bearbeitet, mit zeitgemäßen Zusätzen versehen und mit einem Anhang über den quantitierend-rhythmischen Choral vermehrt von Naue. Ebendas. o. J. 8°. — 2. Anweisung zum Generalbaßspielen. Halle und Leipzig 1791. 307 S. 8°. 2. Aufl. das. 1800. VI u. 390 S. 8°. 3. Aufl. 1816. 5. Aufl. mit Verbesserungen und Zusätzen von Naue. Ebendas. 1841. 8°.

Turley, Johann Tobias, Orgelbauer zu Treuenbrietzen in der Provinz Brandenburg, wo er am 4. August 1773 als der Sohn eines Bauern geboren war. Er verlor den Vater schon 1785 und mußte nun, trotz seiner musikalischen Neigungen und seinem Geschick für Mechanik, das Bäckerhandwerk erlernen. 1793 ward er Bäckermeister in seinem Geburtsort und trieb nebenher als Liebhaberei auch den Orgelbau. Er kaufte eine alte Orgel, zerlegte sie und baute nach ihr eine neue, welche ihm gelang. Nun unternahm er mehrfache Reparaturen an Orgeln in seiner Umgebung, die er zunächst unentgeltlich ausführte. 1814 aber gab er die Bäckerei auf und ging zum Orgelbau über; die Regierung zu Potsdam erteilte ihm Aufträge und der Orgelrevisor Wilke (vgl. den Art.) förderte ihn in jeder Weise. Turley starb, nachdem er im ganzen 20 neue Werke — unter denen als eines seiner schönsten eine Orgel zu Joachimsthal genannt wird — gebaut und zahlreiche Reparaturen ausgeführt hatte, am 9. April 1829. Sein Sohn, Friedrich Turley, führte das Geschäft fort und baute an größeren Werken z. B. die Orgel zu Perleberg mit 36 klingenden Stimmen (für 2275 Thlr.) 1831, und die Orgel der Katharinenkirche zu Salzwedel mit 42 Stimmen 1838.[1])

Türme im Prospekt der Orgel nennen die Orgelbauer Pfeifengruppen verschiedentlicher Anordnung, die zwischen den flachen Feldern (vgl. den Art.) und einspringenden Nischen (vgl. den Art.) als Halbsäulen vortreten und turmartig aufragen. Der Form solcher Türme nach unterscheidet man, je nachdem ihre Grundfläche ein Halbkreis oder ein Dreieck ist, Rundtürme und Spitztürme; ihrer Stellung in der Mitte, oder an den Seiten des Prospekts nach aber Mitteltürme und Eck- oder Seitentürme.

Tympani, Pauken und Trommel, „Trummel", „Heertrummel", „Tamburo", gehörten ehmals auch zur Ausstattung einer rechten Kirchenorgel und waren, wie Adlung meint, obwohl „sonst unterschieden, in der Orgel einerley." Schon der alte Meister Henning aus Hildesheim hatte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in die Orgel des Stifts St. Blasii in Braunschweig eine „Trummel 2 Pfeiffen starck" gemacht; in der Schloßorgel zu Dresden, von Hans Leo Haßler

[1]) Die Dispositionen dieser beiden Werke sind bei Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 190. 192 mitgeteilt. — Unter dem Namen Turley erschien auch die Broschüre: „Einige nötige Worte über die Broschüre: Beschreibung der großen Orgel der Marienkirche zu Wismar ꝛc. von Baake, Domorganist zu Halberstadt. Hamburg, Schuberth 1855.

Digitized by Google

disponiert und von Gottfried Fritzſche 1612 erbaut, befanden ſich „Heer Trummeln E und F. Man nahm nämlich dazu zwei der tiefſten Pfeifen des Subbaß 16′, die einen halben Ton — alſo C Cis, E F oder dgl. — voneinander waren, ließ ſie zugleich anſprechen und erhielt dadurch, indem ihre Wellenzüge ſich begegneten, ein paukenwirbelartiges Tremolo. Auch Michael Prätorius vergißt in ſeinen eigenen Dispoſitionsvorſchlägen unter den „Extraordinarii Stimmen" dieſe „Trummel" oder „Drommel" nicht.[1]) Der ſchon genannte Orgelbauer Fritzſche ging dann weiter und ſetzte in der Orgel der Schloßkirche zu Sondershauſen „Rechte Heerpauken", zwei Pfeifen, welche „die Töne C und G von ſich hören ließen," und in der Zopfzeit endlich brachte man zwei wirkliche Pauken im Proſpekt an, die „von Engeln als natürlich geſchlagen wurden." Die 1722—1725 von Johann Röder aus Berlin gebaute Orgel zu St. Maria Magdalena in Breslau hatte neben andern Verzierungen im Proſpekt auch „Ein Paar kupferne Pauken, welche von Engeln geſchlagen werden. Man kann alles darauf haben, was man von natürlichen Pauken verlangt, und mit dem Trompetenzuge kann man ſowohl Intraden als Aufzüge ſpielen."[2])

U.

Überblaſen, überblaſende Stimmen der Orgel. Für den Anblaſeſtrom einer Pfeife wird die Stärke des Winddruckes oder die Strömungsgeſchwindigkeit gewöhnlich ſo bemeſſen, daß die Luftſäule im Pfeifenkörper nur zu Schwingungen von voller Wellenlänge und mit nur einem Schwingungsknoten angeregt wird und die Pfeife alſo ihren Grundton giebt. Verſtärkt man aber den Anblaſeſtrom bis zur annähernd doppelten Strömungsgeſchwindigkeit, ſo wirkt er mit einer im gleichen Grade vermehrten Kraft auf die Luftſäule im Pfeifenkörper und bringt deren Schichten in eine ſo viel intenſivere Bewegung, daß ſich die Welle in zwei Hälften teilt, von denen jede mit einem eigenen Schwingungsknoten ſchwingt. Nun giebt die Pfeife nicht mehr ihren Grundton, den Ton der ganzen Welle, ſondern

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 191—193. S. 179. 187 u. ſ. w. — v. Dommer, Muſik. Lex. 1865. S. 896.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 199. In den Dispoſitionen bei Adlung findet man noch zahlreiche Beiſpiele von wirklichen, von Engeln geſchlagenen Pauken an Orgeln. In der Orgel zu Görlitz war die Pauke mit „Tamburo 16′" bezeichnet; in St. Katharinen zu Danzig war eine „Cymbelpauke", was aber Adlung, a. a. O. II. S. 87 nicht zu erklären wußte.

Digitized by Google

ihren ersten Oberton, den Ton der halbierten Welle: sie bläst in die Oktave über. Ein solcher, durch die verdoppelte Schnelligkeit und Energie der Schwingungen entstehende Ton ist stärker und heller als der Grundton, weil er gleichsam den Ton eines Doppelinstrumentes darstellt. Um ihm auch die entsprechende Fülle und Rundung zu geben, werden die Pfeifenkörper der überblasenden Stimmen doppelt so lang als die der grundtönigen gemacht: eine überblasende Pfeife, die z. B. den 4′ Ton hervorbringen soll, erhält einen c. 8′ langen Körper. Im deutschen Orgelbau ist bis jetzt nur die Traversflöte (vgl. den Art.) überblasend gebaut worden, weil für sie der charakteristische helle Flötenton nur auf diesem Wege zu erzielen ist. Doch kann sie, da man bei uns über verstärkten Wind für einzelne Stimmen gewöhnlich nicht verfügt, nur auf den normalen Winddruck des übrigen Pfeifenwerks intoniert werden, und der wäre nicht stark genug, sie zu überblasen, wenn nicht durch ihre sehr enge Mensur und ihre eigentümlich gestaltete Aufschnittsöffnung (Frosch) nachgeholfen würde. Die Erfahrung hat nämlich gelehrt, daß ein Anblasestrom von gewöhnlicher Stärke die Bildung von Teilschwingungsknoten dann hervorrufen könne, wenn der Querschnitt oder die Grundfläche der zu erregenden Luftsäule klein, dieselbe also im Verhältnis zu ihrer Länge möglichst dünn ist. Um den Vorgang des Überblasens noch weiter zu befördern und zugleich das Zurückfallen in den Grundton zu verhindern, wird an jeder Pfeife der Flûte harmonique ein kleines Loch von 1 mm Durchmesser an der Stelle angebracht, wohin der Schwingungsknoten fällt.[1]) Außer der Traversflöte sind in Deutschland bis jetzt keine Labialstimmen überblasend gebaut worden; dagegen findet man in Frankreich und England vereinzelt auch überblasende Principale, Mixturen und Quinten.[2]) Werden Gedackte überblasen, so teilt sich ihre Welle nicht in die Hälfte, in die

[1]) Vgl. Cavaillé-Coll, Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues, lus à l'Académie des sciences, dans sa séance du 23 janvier 1860. „On prend, à partir de l'extremité ouverte du tuyau, une, deux ou trois longueurs d'onde, suivant l'harmonique à déterminer, et l'on perce sur l'un des noeuds un petit trou qui suffit pour faire sortir le son harmonique voulu."

[2]) Eine überblasende Querflöte kannte schon Mich. Prätorius, Synt. mus. II. S. 138. 139. Sie stand „von Holz" (also als eigentliche Traversflöte) in der Orgel auf „dem Schloß zu Hessen", durch „Meister Esaiam Compenium erbaut", wurde aber „von andern hiebevor auch schon in Metall gearbeitet" (also als Flûte harmonique). — Cavaillé-Coll hat im HW. der Orgel von Saint-Sulpice zu Paris (100 kl. Stn. 1862 erbaut) ein Principal 16′ mit 32füßigen Körpern, also überblasend und wohl ein Unikum) ebendaselbst im vierten Manual ein „Plein-jeu harmonique 3—6fach", d. h. eine überblasende Mixtur, und im zweiten Man. der Orgel des Industriepalastes zu Amsterdam (46 kl. Stn., 1875 erbaut) einen „Cornet harmonique 8 rangs". Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 773. 774. Philbert, L'Orgue etc. d'Amsterdam. 1876. S. 124. Auf dem HW. der Orgel der Albert Hall in London von Henry Willis (mit 111 kl. Stn.) steht eine „Quinte octaviante 3 Feet", also eine überblasende Quinte $2^2/_3$′. Vgl. Hopkins & Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 463.

Digitized by Google

ſie der Hut oder Spund eigentlich ſchon zerlegt, ſondern in Drittel mit Schwingungsknoten am Spund und in der Nähe der Aufſchnittsöffnung. Es haben daher Gedackte auch nicht die Oktave, den Oberton der halbierten, ſondern nur die Duodezime, den Oberton der dreigeteilten Welle, der aber muſikaliſch kaum brauchbar iſt. Darum werden überblaſende gedeckte Stimmen nicht gebaut und nur die Quintatön (vgl. den Art.) iſt ſo eingerichtet, daß ſie neben dem Grundton eine leiſe mitklingende Duodezime hervorbringt. — Wichtiger noch, als für die Labialſtimmen, iſt das Überblaſen als Intonationsmittel neuerdings für die Zungenſtimmen der Orgel geworden. Es iſt eine alte Klage, daß die obern Oktaven dieſer Stimmen gegen ihre tiefen an Klangſtärke ſtets erheblich zurückbleiben, und man hat von jeher nach Mitteln geſucht, dieſen Hauptfehler aller Rohrwerke abzuhelfen. Da dieſer Hauptfehler auf den Umſtand zurückzuführen iſt, daß mit dem Kleinerwerden der Mundſtücke nach oben auch nur ein ſtetig abnehmender Teil der Kraft des Anblaſeſtroms zur Wirkung auf die Zungen kommt, und dieſe überdies in eben dem Grade weniger elaſtiſch und beweglich werden, in dem ihre Länge und Breite abnimmt: ſo ſcheint allerdings das nächſtliegende Abhilfsmittel das zu ſein, die Mundſtücke und Zungen in den höheren Tönen verhältnismäßig groß zu halten. Allein es iſt auf dieſem Wege eine genügende Verſtärkung nach oben erfahrungsmäßig nicht zu erzielen, weil eben die Klangſtärke nicht von der Zungenfläche abhängt, und es würde dann überdies die Einheit der Klangfarbe einer ganzen Stimme verloren gehen. Auch das von dem Orgelbauer Gieſeke in Göttingen aufgebrachte Mittel, die Töne der höheren Oktaven durch doppelte Zungen zu verſtärken,[1]) hat ſich, obwohl es insbeſondere bei einſchlagenden Stimmen eine ziemliche Aufbeſſerung der Tonſtärke gewährt, doch nicht als ausreichend erwieſen. Erſt Cavaillé-Coll in Paris hat in der Anwendung höheren Winddrucks für die Zungenſtimmen das richtige und allein ausreichende Abhilfsmittel gefunden. Er teilt den Windkaſten ſeiner Windladen nach Oktaven ab und führt in jede Abteilung einen Anblaſeſtrom, der von unten nach oben von c. 80 mm bis über 100 mm wächſt und den er in den verſchieden belaſteten Abteilungen ſeines Magazingebläſes bereitet. Um dann der ſo gewonnenen Klangſtärke auch die entſprechende Fülle zu geben, läßt dieſer Meiſter auch die Schallkörper ſeiner Zungenſtimmen nach oben zu halber, drei Viertel und ganzer Wellenlänge anwachſen und kann ſo nicht allein die zweite, ſondern auch die dritte und ſogar die vierte Tonlage verwenden.[2]) Das iſt Cavaillé-Colls überblaſende Trompete (Trompette harmonique). Die Nach-

[1]) Die Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts ſetzten zum ſelben Zweck von g oder c¹ der Trompete an aufwärts geradezu doppelte Pfeifen. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 200. 241. 248 und den Art. „Trompete".

[2]) Näheres über das Überblaſen der Zungenſtimmen und über die Geſetze, unter denen es ſtattfindet, vgl. man bei Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. 3. Aufl. Beil. VII. S. 623 ff., und bei Allihn, a. a. O. S. 308—310.

Digitized by Google

ahmungen derselben bei deutschen Orgelbauern, die bis jetzt meist noch auf den gewöhnlichen Winddruck basiert sind, erreichen wohl einen weichen und vollen Ton, aber ihre Klangstärke nimmt nach den höheren Tönen zu immer noch ab. In der Praxis sucht man häufig diesen obern Tönen noch weiter dadurch zu Hilfe zu kommen, daß man ihre Schallbecher ziemlich weit hält. Doch ist dieses Auskunftsmittel nicht ohne Gefahr für die Einheitlichkeit der Klangfarbe einer solchen Stimme; wird es nicht innert ganz bestimmter und bescheidener Grenzen gehalten, so erhält man neben einer dünnen und dunkeln Tiefe eine breite und plärrende Höhe. Sobald man in einer Orgel auch nur über zwei Windstärken, die gewöhnliche und eine höhere von c. 100 mm verfügt, kann man ohne Cavaillé-Colls kompliziertes und kostspieliges Gebläse und seinen mehrfächerigen Windkasten auskommen: man stellt die überblasenden Zungenstimmen auf eine besondere Lade, die den hohen Winddruck erhält und reguliert diesen für die Höhe und Tiefe der Stimmen mittelst weiterer und enger werdender Stiefellöcher. — Überblasende Stimmen im allgemeinen werden jetzt am meisten in Frankreich verwendet und geben der modernen französischen Orgel einen Toncharakter, der sich in bedenklicher Weise dem einer Blechmusik nähert. Auch in den großen Konzertorgeln Englands, von denen man dort möglichst realistische Tonmalereien verlangt, sind solche Stimmen bereits in ziemlicher Anzahl vorhanden, während in der deutschen Kirchenorgel neben der althergebrachten Traversflöte erst neustens da und dort auch die überblasende Trompete auftaucht.[1])

Überführen als Orgelterminus. Für manche Manualstimmen werden zwar die Bohrlöcher durch die ganze Windlade zu sämtlichen 54 Pfeifen gemacht, aber die 12 Pfeifen der tiefen Oktave von C—H, oder auch die 18 bis klein f herauf nicht hergestellt und aufgesetzt. Um aber eine solche Teilstimme doch vollständig

[1]) Als Beispiele für die verschiedene Verwendung der überblasenden Stimmen führen wir dieselben aus einigen großen französischen, englischen und deutschen Orgeln noch an. 1. Cavaillé-Colls Orgel in Saint-Sulpice zu Paris enthält bei 100 kl. Stn.: Grand orgue: Principal harmonique 32′ (16′ Ton); Flûte harm. 8′; Flûte trav. 8′. Grand Choeur: Trompette harm. 8′. Bombardes: Flûte harm. 8′; Flûte octav. 4′. Positiv: Flûte trav. 8′: Flûte octav. 4′; Plein-jeu harm. 3—6fach. Récit expr.: Flûte harm. 8′; Flûte octav. 4′; Trompette harm. en chaminade 8′ 16′ 32′; im ganzen 12 überbl. Stimmen. 2. Henry Willis' Orgel in der Albert Hall in London enthält bei 111 kl. Stn.: Great: Flûte conique, partly harmonic 16′; Flûte harm. 8′; Flûte octav. 4′; Quinte octav. $2^2/_3$′; Piccolo harm. 2′; Trompette harm. 16′ u. 8′; Clarion harm. 4′. Choir: Principal harm. 4′; Piccolo harm. 2′; Trompette harm. 16′ u. 8′. Swell: Flûte harm. 4′; Quinte octav. $2^2/_3$′; Piccolo harm. 2′. Solo: Flûte harm. 8′; Flûte trav. 4′; Piccolo harm. 2′; im ganzen 16 überbl. Stimmen. 3. Die Walckersche Orgel im Dom zu Riga enthält bei 124 kl. Stn.: 1tes Man. Trompette harm. 8′; 2tes Man. 0. 3tes Man. Traversflöte 4′. 4tes Man. Flûte trav. 8′; im ganzen nur 3 überblasende Stimmen. 4. Die Konzertorgel im Saale der Philharmonie in Berlin von Schlag & Söhne enthält bei 50 kl. Stn.: HW.: Flûte harm. 4′. Schwellwerk: Flûte harm. 8′. Solowerk: Flûte trav. 4′; im ganzen 3 überbl. Stimmen.

Digitized by Google

klangbar zu machen, entlehnt man für sie die entsprechenden Pfeifen einer nebenstehenden Stimme, die an Tonfarbe mit ihr möglichst übereinkommt, in der Weise, daß man diesen entlehnten Pfeifen neben dem Wind, den sie aus ihren eigenen Löchern erhalten, mittelst Kondukten auch noch den aus den leerstehenden Pfeifenlöchern der unvollständigen Stimme zuführt. So werden diese Pfeifen beiden Stimmen zugleich dienstbar und erklingen in ihrer eigenen, in der unvollständigen als entlehnte und in beiden, je nachdem das Register der einen oder der andern Stimme, oder auch beide zugleich angezogen werden. Im letzteren Falle erhalten dieselben aus den beiden gleichzeitig geöffneten Bohrlöchern doppelten Windzufluß und ihr Ton würde in die Höhe getrieben werden, wenn nicht ihre Füße und Pfeifenlöcher so weit gemacht wären, daß die Winddichte in den Füßen derjenigen, welche die Bälge überhaupt treiben, annähernd gleich ist. Ist dies der Fall, so vermag der doppelt zuströmende Wind die Dichtigkeit des Anblaseſtroms nicht mehr zu steigern und die Stimmung verändert sich nicht. Dies Verfahren, das „bei den Orgelbauern der Gegenwart sehr beliebt" sein soll, nennt man *Überführen einer Stimme in eine andere* und wendet es an, wenn durch das Weglassen der großen Pfeifen in der Tiefe Raum auf der Windlade gewonnen werden muß, oder wenn die bedeutenden Herstellungskosten dieser großen Pfeifen nicht aufgewendet werden wollen, oder endlich wenn in beiderlei Hinsicht Rücksichtnahme geboten erscheint. Die Orgelkundigen wollen jedoch, auch wenn die Gleichmäßigkeit der Tonfarbe nach Möglichkeit beachtet und der Windzufluß aufs beste reguliert ist, solche Überführungen namentlich in großen Orgelwerken nur dann gestatten, wenn die triftigsten Gründe dafür sprechen, obwohl sie zugeben, daß eine ganz bedeutende Ersparnis an Raum und Material dadurch erzielt werden kann.[1]) Anders freilich stellt sich die Sache bei kleineren Werken z. B. in Landkirchen, bei denen gar oft der Raum und noch öfter das Geld gespart werden muß. Zwar wird auch hier daran festzuhalten sein, daß Stimmen von ganz eigentümlicher Klangfarbe, namentlich wenn diese auch in der Tiefe noch charaktertreu sein soll, ganz durchgeführt werden müssen, daß dagegen solche Stimmen, deren Klangfarbe in der Tiefe sich nähert, wie z. B. Hohlflöte und Gedackt, oder deren Eigentümlichkeit mehr in der mittleren und oberen Tonregion liegt, wie z. B. Traversflöte, gar wohl übergeführt werden können.[2]) Im allge-

[1]) Vgl. Schmahl, Die Orgel der Stadtkirche zu Altona. 1867. S. 22. 23. Enckhausen in seinem Revisionsgutachten bei Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck 1859. S. 39. Jakobs, Wegweiser für Organisten 1865. S. 22 u. a. — Als Beispiele, wie verschieden derartige Überführungen zur Anwendung kommen, führen wir die beiden etwa gleich großen Orgeln von *Schulze* in Lübeck und *Ladegast* in Schwerin an. Bei beiden großen Werken *kam der Kostenpunkt nicht in Betracht* und einzig die Raumverhältnisse waren maßgebend: Schulze hat *acht* „durch lokale Verhältnisse unabweislich gebotene" Überführungen, Ladegast eine *einzige*. Vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenb. 1875. I. S. 61. 62.

[2]) Vgl. Töpfer, Die Orgel 1862. S. 139. 140. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 37. Zimmerthal, a. a. O. S. 18. Anm. Schmahl, a. a. O. u. a.

Digitized by Google

meinen kennt ja wohl auch in dieser Sache Not kein Gebot, aber andrerseits darf ebensowenig außer acht gelassen werden, daß ein Ganzes, eine vollständige Stimme immer besser ist, als ein Halbes, eine verstümmelte. — Nimmt man den Begriff des Überführens in etwas weiterem Sinne, so fällt unter denselben auch das sehr häufig vorkommende Überführen aus Metall in Holz innert ein und derselben Stimme. Auch dabei kommen zunächst wieder Ersparnisrücksichten in Betracht. Je größer die Pfeifen einer Stimme mit Zinn- oder Metallkörpern nach der Tiefe hin werden, desto stärker müssen die Metallplatten für dieselben genommen werden. C—H, die 12 tiefsten Töne des Principals z. B. „würden, stark angefertigt, 200 ℔ Zinn erfordern, also dreimal so viel, als die übrigen 42 Pfeifen der Stimme." Da wird durch die Herstellung der großen Oktave mit Holzpfeifen eine ganz bedeutende Ersparnis erzielt. Ein zweiter, wichtigerer Gesichtspunkt, den namentlich der treffliche Friedr. Schulze immer mit besonderem Nachdruck geltend gemacht hat, kommt noch hinzu: es soll mit Metallpfeifen die Fülle und Rundung des Tones, welche die Grundstimmen eines großen Werkes in der Tiefe haben müssen, schlechterdings nicht zu erzielen und darum das Überführen in Holz auch da notwendig sein, wo der Kostenpunkt außer Betracht fällt. Schulze hat denn auch in seinen Werken gewöhnlich die 4′ lange Pfeife als Grenze des Metalls nach der Tiefe hin angenommen und alle größeren Pfeifen mit Holzkörpern gebaut.[1]) Dem steht nun aber eine andere Ansicht gegenüber. Wohl wird anerkannt, daß namentlich Schulze durch treffliche Intonation den Übergang von Metall in Holz möglichst zu verdecken verstanden habe, indem er die der Übergangsgrenze nächstliegenden Metallpfeifen stumpfer, die nächsten Holzpfeifen aber schärfer intonierte. Aber der Holzton bleibe trotzdem noch stumpfer, „buffiger" und es sei der scharfe, klare und edle Ton der Zinnpfeifen den Holzpfeifen überhaupt nicht abzugewinnen.[2]) Zu dieser Art des Überführens ist auch noch zu rechnen, daß man hölzernen Gedackten in der obern Oktave öfters Metallpfeifen giebt, weil diese

[1]) Vgl. Zimmerthal, a. a. O. S. 17. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 19. 20 bemerkt, dieser Ansicht beistimmend: „Holzpfeifen geben in der Tiefe einen bessern und festern Ton als Metallpfeifen, warum sollte da bei großen Pfeifen das Holz dem Metall nicht vorgezogen werden? Wer sich von der Unzweckmäßigkeit zu großen Stimmen Metall zu nehmen, überzeugen will, der höre den Principalbaß 32′ in der Breslauer Domorgel. Wieviel kostet diese Stimme und was giebt sie dafür für einen jämmerlichen Ton. Wer aber Geld zu verschwenden hat und will einen magern Ton haben, der baue aus Metall einen Principal 16′ oder gar einen 32′." Töpfer-Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 758. 759 ist für Stimmen weiter Mensur mit der 4′ Grenze zwischen Metall und Holz einverstanden, rückt sie aber für die Stimmen der Violon- und Gambenmensur bis zu 8′ Länge hinunter.

[2]) Vgl. Schmahl, a. a. O. S. 22. 23, sowie die Revisionsgutachten A. G. Ritters und Enckhausens über Schulzes Orgel in Lübeck bei Zimmerthal a. a. O. S. 39 u. 42. Auch Töpfer, Die Orgel ꝛc. 1862. S. 89 erklärt ganz bestimmt: „ein Unterschied findet stets bei dem Übergange von Zinn- zu Holzpfeifen statt. Man lasse sich daher durch die leidige Gewohnheit nicht verführen, solche Metall-Holzstimmen zu disponieren, wenn nicht die Umstände dazu drängen."

Digitized by Google

leichter und haltbarer gestimmt werden können, als kleine Holzpfeifen. — Unter den Begriff des Überführens im weitesten Sinn fällt schließlich noch die Änderung der Bauart mancher Stimmen in der tiefen oder hohen Tonregion, wenn diese etwa in der mittleren nur charakteristisch wirken. So findet sich z. B. die Rohrflöte 8′ in der Tiefe von C—H, die Rohrquinte $5^1/_3$′ ebenso von C—F ohne Röhrchen, also als Gedackt gebaut, dagegen die Rohrflöte 4′ und die seltene Quintatön 4′ oben ganz offen, weil die hohen Töne mit Hüten nicht gut Stimmung halten. Damit bei einem Kornett die Quinten und Terzen in der Tiefe nicht zu sehr dominieren, giebt man ihm hier konische (also halbgedeckte) Körper und erst weiter hinauf cylindrische. Aus Rücksicht auf den Raum erhält die aufschlagende Tuba 16′ eines großen Hauptwerks in der tiefen Oktave einschlagende Zungen, weil dann die sonst sehr großen Schallkörper nur halbe Länge brauchen, u. dgl.

Überschlagen, Übergallen, Übersetzen, Oktavieren, Quintieren, als Intonationsfehler an Orgelpfeifen. Eine einzelne Pfeife und eine ganze Stimme der Orgel giebt den ihr eigentümlichen Ton nur unter zwei Bedingungen so, wie er nach Farbe, Stärke und Höhe oder Tiefe von ihr erwartet wird: fürs erste, wenn sie einen nach Menge und Dichte richtigen Windzufluß erhält, und fürs andere, wenn sie so gebaut ist, daß sie diesen Windzufluß richtig aufnehmen und verarbeiten kann. Ist in einem dieser Punkte beim Bau oder bei der Intonation einer Pfeife, oder einer Stimme etwas versehen, so entsteht (neben andern Intonationsfehlern) namentlich der Fehler des Überschlagens: die Pfeife oder Stimme giebt nicht ihren Grundton, sondern dessen nächst höheren Aliquotton, also bei offenen Labialpfeifen die Oktave, bei gedeckten die Duodecime an. Das geschieht, wenn entweder der Luftzufluß zu stark — die aus der Kernspalte strömende bandförmige Luftzunge zu dick — oder wenn er zu sehr nach dem Innern der Pfeife gerichtet ist. Ersteres ist der Fall, wenn die Kernspalte zu weit, oder wenn der Aufschnitt zu niedrig ist, muß also durch Verengerung der Kernspalte und Erhöhung des Aufschnitts korrigiert werden; letzteres zeigt sich dann, wenn der Kern zu tief liegt, oder wenn das Oberlabium zu weit auswärts steht, und läßt sich durch Erhöhen des Kerns und Anbiegen des Oberlabiums heben. — Am meisten sind die engmensurierten Gamben und gambenartigen Orgelstimmen dem Fehler des Überschlagens ausgesetzt. Sie müssen ja, um die für sie charakteristische Klangfarbe zu erhalten, auf verhältnismäßig starken Windzufluß so intoniert werden, daß sie auch unter normalen Verhältnissen so nahe an der Grenze des Überschlagens stehen, daß oft der geringste Anstoß, irgend eine Unregelmäßigkeit des Windes aus den Bälgen, Staub an der Kernspalte u. dgl. genügt, sie über diese Grenze hinauszutreiben. Man sucht sie deshalb durch Bärte (vgl. diesen Art., sowie Unterbart, Frein harmonique) vor dem Überschlagen zu sichern. Auch der lebhaftfrische Ton der Principale und der principalmäßig intonierten andern Stimmen kann nur

Digitized by Google

durch scharfen Windzufluß, der sehr kräftige und energische Schwingungen hervorruft, erzielt werden, — auch sie kommen daher der Grenze des Überschlagens noch bedenklich nahe. Namentlich die gemischten Stimmen von Principalmensur, die Mixturen, Scharfe, Zimbeln müssen etwas zurückhaltender intoniert werden, weil bei ihnen ein etwa überschlagender Chor eine besonders grelle und schlechte Wirkung macht. Quinten- und Terzenstimmen sind ohnedies schon ihres Zweckes als Füllstimmen wegen durch weite Mensur und mäßigen Windzufluß von der Grenze des Überschlagens entfernt zu halten und ganz grundtönig zu intonieren. Weniger sind die Gedackte dem Fehler des Überschlagens unterworfen, am wenigsten die gut gebauten hölzernen. Wenn sie bei zu starkem Anblasestrom oder zu niedrigem Aufschnitt doch überschlagen, so geschieht es in die Duodezime, weil sie einen näheren Oberton nicht haben. Zungenstimmen endlich schlagen bisweilen über, wenn ihre Zungen etwa nicht überall gleich dick sind.

Übers Gebirg Maria geht, Choral. Ludwig Helmbolds Lied auf Mariä Heimsuchung hat im kirchlichen Gemeindegesang keine bleibende Geltung erlangt. Seine eigenen Melodien sind daher in dieser Hinsicht ohne Bedeutung geblieben und nur in Verbindung mit den Tonsätzen für den Chorgesang, denen sie zugehören, hier namhaft zu machen. — Das Lied erschien erstmals gedruckt in Johann Steuerleins „21 geistliche Lieder durch Helmboldum, componiert ꝛc." Erfurt 1575. Nr. XVII mit einem ersten Tonsatz von Joachim von Burck, der dann in das Goth. Cant. sacrum I. 1646. 1651 Aufnahme fand und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 522. S. 811 neu gedruckt ist. — Wichtiger noch ist für den Kirchenchor der weitere schöne fünfstimmige Tonsatz von Johann Eccard in den „Preussischen Festliedern" (1598). 1644. II. Nr. XVIII (auch Ausg. von Teschner (1858). II. S. 44), der bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. Beisp. Nr. 141. S. 139. 140, in der Musica sacra XI. Nr. 21. S. 76 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 523. S. 812—814 zugänglich ist.[1])

Ueberlée, Adalbert, Musikdirektor und Organist an der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin, wo er am 27. Juni 1837 geboren ist. Er besuchte das Gymnasium zum grauen Kloster, wendete sich aber dann zur Musik, in der er seine Ausbildung am königl. Institut für Kirchenmusik und der Akademie der Künste suchte und fand. 1864 erhielt er für ein Te Deum für Soli, Chor und Orchester den Michael Beerschen Preis, der ihm eine Studienreise nach Italien ermöglichte. Nach

[1]) Auf die Melodie dieses Satzes verwies Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 356. S. 456. 457 das Lied durch die Überschrift „In der Melodey Eccardi Motetten Art." Zugleich gab Sohren eine von ihm erfundene Melodie bei, die zuerst in der Frankf. Praxis 1668. Nr. 354 gestanden hatte und verändert noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 116 erhalten war. Vgl. Zahn, Melodien IV. Nr. 7750. 7751. S. 540. 541.

Digitized by Google

seiner Heimkehr wurde er 1865 Organist an der Bartholomäuskirche und 1867 an der Dorotheenstädtischen Kirche, an der er seitdem geblieben ist. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind nur kleinere Sachen (ein- und mehrstimmige Lieder, Klavierstücke u. s. w.) gedruckt worden; sonst schrieb er, außer mehreren Opern, 2 Oratorien („Das Wort Gottes" 1872, und „Golgatha" 1878), ein Requiem (1873), ein Stabat mater (1874), auch Kirchenwerke, wie z. B. Cantate Domino. 6 Motetten für mehrstimmigen gemischten Chor. Op. 81. Leipzig, Hesse.

Ulich, Johann, der Sänger einer Melodie zu „Meinen Jesum laß ich nicht" (vgl. den Art.), die noch jetzt kirchliche Geltung hat. Er war aus Leipzig, wo er um 1630 geboren sein mag und auch seine allgemeine und musikalische Bildung (vielleicht in der Thomasschule, an der 1631—1657 Tobias Michael Kantor war) erlangt haben wird. 1654 erscheint er als Organist zu Torgau, als welcher er 12. März 1660 „resignierte".[1]) Ob er von hier sofort als „Director Chori Musici" nach Wittenberg kam, der er 1674 genannt wird und 1692 noch war,[2]) oder vorher noch eine andere Stelle inne hatte, ist nicht bekannt. — Ulich, den der Wittenbergische Prediger Mich. Schernack (1622—1675) einen „wohlerfahrenen Musicus" nennt, scheint ein fleißiger Kirchenkomponist gewesen zu sein; denn in der Vorrede einer Anweisung zur Singkunst, die er 1678 herausgab, führt er nicht weniger als fünf Sammlungen von Kirchenkantaten („Concerten"), Sanktus, Motetten u. s. w. an, die er „Gott zu Ehren" gern herausgeben würde, wenn sich ein Verleger dazu fände.[3]) Jetzt sind nur noch 7 geistliche Melodien von ihm in folgendem Werk bekannt:

> M. Michael Schernacks ꝛc. Siebenfache Welt- und Himmels-Capell, darein gesungen werden Welt- und Himmel-Lieder, welche einem Christen in dieser Welt dienen, und zu dem Himmel-Stande bringen können. Wittenberg 1674. 12°.[4])

---

[1]) Vgl. Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau. 1868. S. 33.

[2]) Serpilius, Forts. der Zufälligen Lieder-Gedanken. Regensb. 1704. S. 194. 195 berichtet zu dem Lied „Ich freue mich in dir" (vgl. den Art.): „A. 1692 hat der damalige Director Chori Musici Johann Ulich Herrn D. Löschern mit einer sondern Melodey über dieses Weyhnacht-Lied à doi Sopranen, Basso, 5. in Ripieno, ad placitum con Continuo beehret, und in folio mit Noten drucken lassen ꝛc.", ferner: „D. Götz in seiner Lübeckischen Lieder-Predigt S. 36 spricht: Es sey dieser Gesang, den er zuerst in Annaberg singen hören, und darüber sich zum öfftern gar sehr vergnüget, überauß geistreich abgefasset" ꝛc. — Daraus ist freilich nicht zu ersehen, ob die Melodie Ulichs zu diesem Liede die kirchliche geworden ist, die auch Seb. Bach seiner gleichnamigen Kantate zu Grund gelegt hat.

[3]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 639. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. S. 498—500.

[4]) Mehrere derselben findet man jetzt neu gedruckt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3588. S. 444. III. Nr. 4685. S. 154. Nr. 5323. S. 373 u. s. w.

Digitized by Google

Umbreit, Karl Gottlieb, der tüchtige thüringische Orgelmeister, war am 9. Januar 1763[1]) in dem Dorfe Rehstedt im Gothaischen geboren und erhielt dort auch den grundleglichen Unterricht in der Musik. 1778 oder 1779 ging er nach Erfurt, um unter Kittels Leitung seine Studien in der Musik und namentlich im Orgelspiel fortzusetzen und zum Abschluß zu bringen. 1785 wurde er dann Lehrer und Organist in dem Dorfe Sonneborn bei Gotha[2]) und wirkte daselbst bis 1820, da er sich infolge von Streitigkeiten mit seinem Kantor veranlaßt sah, seine Stelle niederzulegen und sich ins Privatleben in seinen Geburtsort Rehstedt zurückzuziehen. Hier starb er nach langer und schmerzhafter Krankheit am 28. April 1829. — Umbreit hat als Lehrer des Orgelspiels, als Komponist tüchtig gearbeiteter Orgelstücke, die in Sammlungen und Orgelschulen ziemlich verbreitet sind, sowie als Verfasser seines „Allgemeinen Choralbuchs" in ersprießlicher Weise, wenngleich nur in beschränkterem Kreise, für seine Kunst gewirkt. — Folgende Werke von ihm sind hier anzuführen:

1. 12 Orgelstücke verschiedener Art. 1te Sammlung. Gotha 1798. Becker. — 2. Ebenso. 2te Sammlung. 1800. — 3. 15 leichte Choralvorspiele für Orgel. 1tes Heft. Leipz. 1800. Breitkopf. — 4—7. 12 Orgelstücke versch. Art. 3te bis 6te Sammlung. Gotha 1802—1806. Becker. — 8. 50 Choralmelodien vierstimmig bearbeitet. Das. 1808. — 9. Allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche vierstimmig ausgesetzt mit einer Einleitung über den Kirchengesang und dessen Begleitung durch die Orgel von Karl Gottlieb Umbreit. Herausgegeben von Rudolph Zacharias Becker. Gotha, in der Beckerschen Buchhandlung, 1811. qu. 4°. XVI und 186 S. und 55 S. Register der 3830 Lieder aus 12 damaligen Gesangbüchern (die in der Vorr. S. VII verzeichnet sind), welche nach den 332 Melodien des Buches gesungen werden konnten.[3]) — 10. 15 leichte Choralvorspiele für die Orgel. 2tes Heft. Leipz.

---

[1]) Dies Datum geben Schilling, Lex. VI. S. 720. Bernsdorf, Lex. III. S. 778, Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VI. S. 467 u. a., während Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 283 und nach ihm Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 371 den „9. Juni 1763" haben. Doch ist dies bei Fétis vielleicht ebenso nur Druckfehler, wie er wohl sicherlich nur infolge eines solchen gleich nachher „Kehstedt" statt „Rehstedt" schreibt. Gerber, Neues Lex. IV. S. 412 giebt leider den Geburtstag noch nicht.

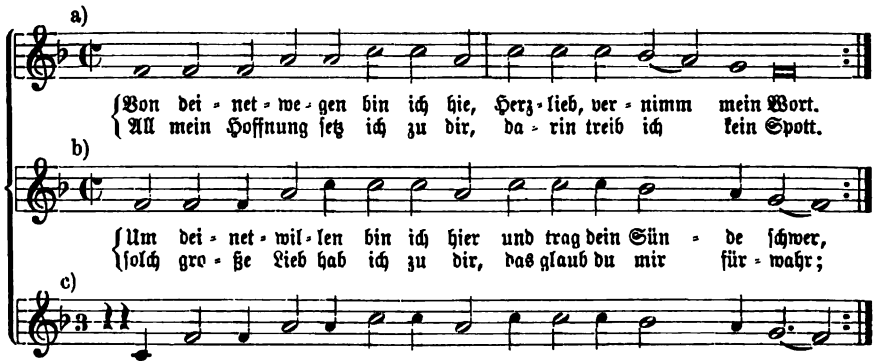
[2]) Hier wurde ihm am 11. April 1795 sein Sohn, der nachmals namhafte Professor der Theologie zu Heidelberg, Friedr. Wilh. Karl Umbreit, geboren. Derselbe starb am 26. April 1860 zu Heidelberg.

[3]) In für seine Zeit seltener Bescheidenheit hat Umbreit nur eine einzige von ihm komponierte Weise aufgenommen. Es ist Nr. 303. S. 170: „Wenn sich auf meiner Jugendbahn". Vgl. seine Vorrede S. XIII. — Über Umbreits Ch.-B., das 1879 nochmals herausgegeben worden ist, vgl. Allg. musik. Ztg. XIII. S. 576. 577. Eine französische Ausgabe desselben ist: Chants chorals à 4 parties avec Basse cont. ad libitum, en usage dans les églises d'Allemagne par C. G. Umbreit, mis dans un nouvel ordre et publiés par A. Choron. Paris, chez Choron 1822. Vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 129. 130. Fétis, a. a. O. II. S. 294.

Digitized by Google

1813. Breitkopf. — 11. Die evangelischen Kirchenmelodien, zur Verbesserung des kirchlichen und häuslichen Gesanges. Mit einem Vorwort über die zu verbessernden Mängel des Vortrags religiöser Gesänge von Dr. Karl Gottlieb Bretschneider.[1]) Gotha 1817. gr. 8°. — 12. 12 Choralmelodien für die Orgel mit verschiedenen Bässen. Gotha 1817. — 13. Ebenso. 2te Folge. 1818. — 14. 4 Choralmelodien mit Veränderungen für die Orgel. Gotha 1821. Becker. — 15. 15 leichte Choralvorspiele für die Orgel. 3tes Heft. Leipz. 1821. Breitkopf & Härtel. — 16. Musikalischer Nachlaß. Vorspiele und Fantasien für die Orgel. Gotha, o. J. (ungefähr 1830). Lief. 1. 2. —

Um deinetwillen bin ich hier, Choral. Dies Lied ist die geistliche Umdichtung des weltlichen Liedes „Von deinetwegen bin ich hie“[2]) durch Hermann Vespasius in „Nye Christlike Gesenge vnde Lede ꝛc.“ 1571. Nr. XLV.[3]) Es hat mit seiner eigenen Melodie jedoch keine nennenswerte Verbreitung in den alten Gesangbüchern gefunden, und ist erst neuerdings in der Fassung des Michael Prätorius bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 322. S. 177 wieder hervorgezogen und nach ihm bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 146. S. 66 u. a. weiter gedruckt worden. Wir verzeichnen die Weise: a) in der älteren Zeichnung der „Bergkreyen“ 1536. Nr. 46, b) in der Fassung bei Gesius „Ein Ander new Opus ꝛc.“ II. 1605. Bl. 37 und c) in der Umsetzung in dreiteiligen Takt bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. LVIII:

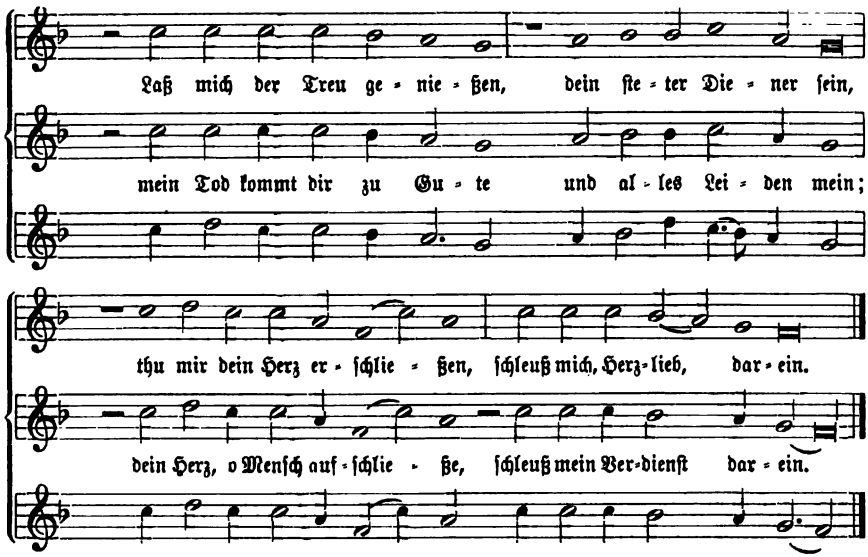


[1]) Dieser Vorredner war der bekannte Chorführer der rationalistischen Theologie in Deutschland, geb. 11. Febr. 1776, gest. 22. Jan. 1848 als Generalsuperintendent und Oberkonsistorialrat in Gotha.

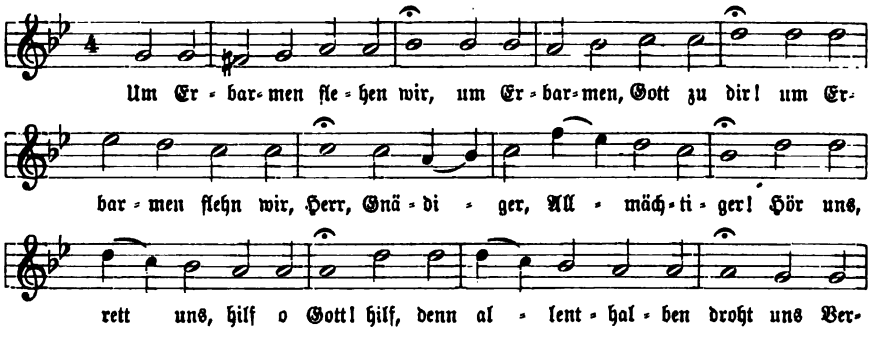
[2]) Vgl. das weltliche Lied aus den „Bergkreyen“ 1536. Nr. 46 bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. Nr. 135. S. 232. 233, wo auch weitere Nachweise über dessen Quellen, sowie über Neudrucke sich finden. Uhland, Schriften zur Gesch. der Dichtung und Sage. III. S. 441. IV. S. 32.

[3]) Den niederdeutschen Originaltext des Vespasius vgl. man bei Wackernagel, Kirchenlied 1841. Nr. 707. S. 596. 597; das. S. 859 ist auch das weltliche Lied abgedruckt.

Digitized by Google

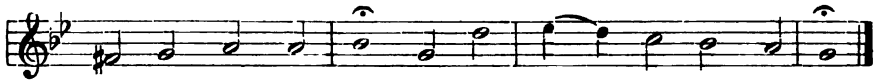


Um Erbarmen flehen wir, Choral. Dr. Joh. Andr. Cramers Lied war in den Geſangbüchern der rationaliſtiſchen Zeit ziemlich verbreitet und hat auch einige eigene Melodien erhalten, die aber jetzt mit dem Liede vergeſſen ſind. Für das Württ. G.-B. 1791. Nr. 617. S. 316 waren drei Weiſen des Liedes vorhanden: die erſte derſelben erſchien in Joh. Wilhelm Keßlers Ch.-B. Stuttg. 1792. Nr. 158. S. 141 und war vermutlich von Keßler ſelbſt erfunden; die zweite ſchrieb Juſtin Heinr. Knecht 1795 und veröffentlichte ſie in ſeinem Ch.-B. 1799. Nr. CXII. S. 121 (ſie war eine ſchulmeiſterliche Generalbaßſtudie und für den Gemeindegeſang unmöglich),[1]) und die dritte von Friedrich Silcher erſchien im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 285. S. 109. Sie heißt:

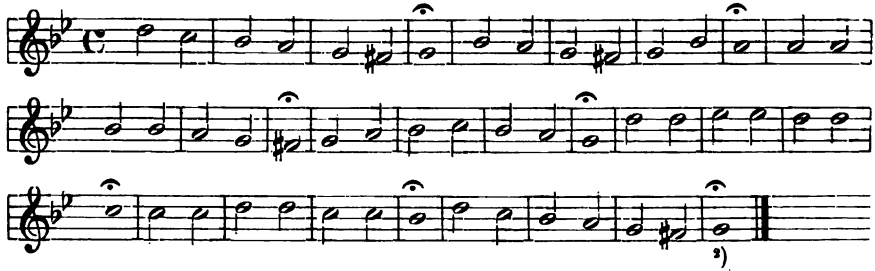


[1]) Dieſe beiden Melodien, die keinen Eingang fanden, ſind abgedruckt bei Zahn, Melodien III. Nr. 4834. 4835. S. 207.

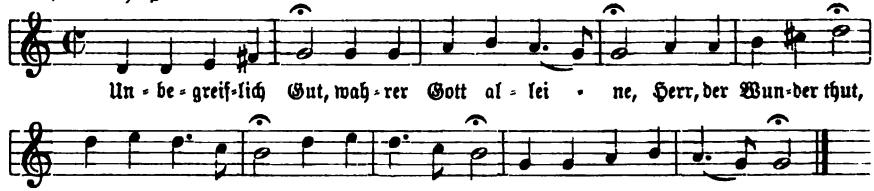
Digitized by Google



— Eine vierte Melodie hatte in Kurheſſen kirchliche Geltung; ſie erſchien bei Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 188. S. 149 zuerſt gedruckt und ſtand auch noch in Volckmars Ch.-B. 1865.[1]) Sie lautet bei Wiegand:



Unbegreiflich Gut, Choral. Joachim Neander hatte ſein Lied in den „Bundesliedern" 1680. 1686. S. 165—168 auf die Melodie des 81. Pſalms im franzöſiſch-reformierten Liedpſalter verwieſen, und ſie iſt auch die eigentliche Weiſe desſelben geblieben. Vgl. den Art. „Singt mit freier Stimm". — Drei eigene Melodien, die das Lied erhalten hat, haben keine Geltung erlangt. Die erſte derſelben erſchien in der 4ten Ausgabe der „Bundeslieder" von 1689. S. 102, und heißt:



Eine zweite Weiſe ſchrieb Georg Chriſtoph Strattner für den 5ten Druck der „Bundeslieder" 1691. 1700. Nr. 44. S. 140—144, und eine dritte findet ſich bei Thommen, Muſik. Chriſtenſchatz. Baſel 1745. Nr. 64. S. 84. 85; ſie iſt vielleicht von Thommen ſelbſt geſungen, hat übrigens auch Anklänge an die obige Melodie der „Bundeslieder" von 1689.[3])

[1]) Wiegand, a. a. O. S. 212 bemerkte: „Aus dem Schb. (Schaumburgiſchen) G.-B." und meinte damit offenbar das Lied; Volckmar dagegen überſchrieb die Melodie „Aus dem Schaumburgiſchen".

[2]) Eine Parallelmelodie iſt „Dank dem milden Vater, Dank", die in dem Gebhardiſchen Taſchen-Ch.-B. 1879. Nr. 56. S. 29 mit „Nik. Schnecker", was wohl „Selneccer" heißen ſollte, überſchrieben iſt, aber aus Mich. Gotth. Fiſchers Ch.-B. 1821. Nr. 48 ſtammt und wohl von Fiſcher ſelbſt komponiert iſt. Vgl. Zahn, a. a. O. III. Nr. 4838. S. 208.

[3]) Vgl. auch Zahn, Melodien V. Nr. 8729. S. 360 und II. Nr. 3264. 3265. S. 355.

Digitized by Google

Unda maris, eine eigentümliche Labialstimme der Orgel, die entweder allein oder in Verbindung mit andern Stimmen eine leise wogende „artige Schwebung, gleichsam als wie ein Wasser, von einem gelinden Winde bewegt, kleine fluctus machet," hervorbringen soll, „davon sie auch den Nahmen — unda maris, Meereswelle — empfangen."[1]) Die Stimme wurde und wird verschieden hergestellt. Bei Casparini in Görlitz war sie „ein hölzern Principal", das aber klang „als ob es von Zinn wäre, wozu die Invetriatur das meiste half." Sie wurde „zu keinem Register mehr als zum Principal gebraucht," und ließ ihren „schwebenden Effekt mehr in Accorden hören, wenn sie mit dem Principal gezogen" wurde. Der jüngere Hildebrand machte sie in St. Michaelis zu Hamburg nur „durchs halbe Clavier" — auch in St. Wenceslai zu Naumburg ging sie nur „von a bis oben durch" — „mit ihrem Principal beyde von englischem Zinn."[2]) „In Waldershausen hatte man nicht nöthig etwas darzu zu ziehen, weil Trost (Gottfried Heinrich, vgl. den Art.) alle Pfeifen doppelt gemacht hat, nehmlich jede mit einem Unterschiede, auch mit 2 Labien, folglich haben sie zwei Klänge, deren einer höher als der andere."[3]) Jetzt baut man die Stimme meist doppelchörig und läßt die Chöre unter sich schweben. Bei Ladegast, der die Unda maris im obersten Manual seiner großen Werke gewöhnlich setzt, ist sie „eine gedeckte Stimme aus 12löthigem Zinn, von g ab doppelchörig, der eine Chor eine Schwebung höher gestimmt als der andre."[4]) Hinsichtlich des Wertes der Unda maris mag ja wahr sein, daß ihre „Wirkung in Verbindung mit einer zarten Zungenstimme nicht übel ist," daß sie „bei guter Intonation etwas sehr Angenehmes hat," auch „unter Umständen charakteristisch wirken und in solchem Fall einen gewissen Anspruch auf künstlerische Berechtigung machen kann."[5]) Für die kirchliche Orgelmusik ist sie überflüssig, in der Kirchenorgel nach dem Urteil strenger Fachmänner (Heinrich, Faißt) also nichts weiter als eine Spielerei.

---

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 639 nach Boxberg Beschreibung der Görlitzer Orgel von Casparini. — Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 726. 727 nennt die Stimme „die mildeste Art des Tremulanten, einen akustischen Tremulanten, der eher die Natur einer Klangfarbe als eines Vortragsmittels hat.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 119. 120. 241.

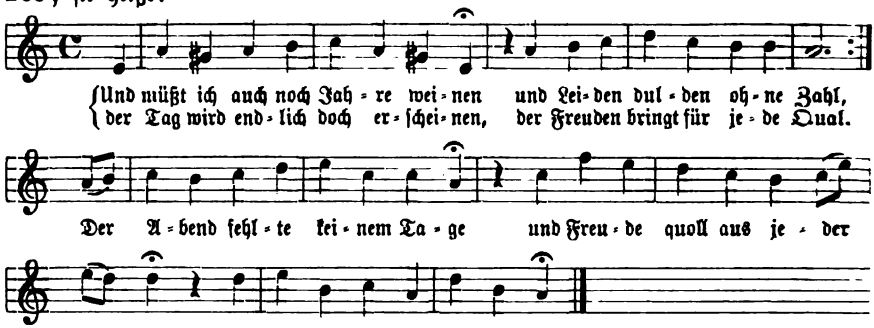
[3]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 439. — Wenn in neueren Schriften, wie Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 92. Ausg. von Kothe 1887. S. 169; Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 387 einfach gesagt wird: „die Stimme erhält doppelte Labien," so ist dies nicht recht verständlich.

[4]) Vgl. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg I. S. 66. — In der Orgel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat Ladegast übrigens auch eine einchörige Unda maris, die also wohl mit einer andern Stimme schweben wird. — Walcker setzt statt der Unda maris gewöhnlich die ähnlich eingerichtete Biffara (vgl. den Art.); in der Orgel zu Riga hat er beide.

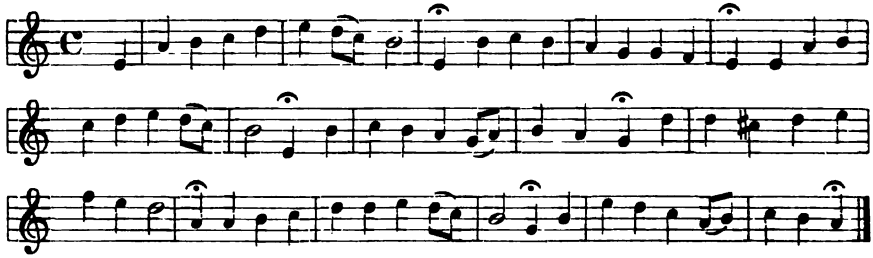
[5]) Vgl. Schilling, Lex. VI. S. 723. Mendel-Reißmann, Lex. X. S. 387. Seidel-Kothe, a. a. O. S. 169. Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 64.

Digitized by Google

Und müßt ich auch noch Jahre weinen, Choral. Dies Lied von Johann Kaspar Lavater war in verschiedene Gesangbücher der rationalistischen Zeit aufgenommen worden und hat, da es nach einer Kirchenmelodie nicht gesungen werden konnte, einige eigene Melodien erhalten. Die erste derselben erschien im Oldenb. Ch.-B. von Meineke (1791). Nr. 101; im neuen Oldenb. Gesang- und Mel.-Buch ist Lied und Weise beseitigt worden.[1]) — Einigen Eingang fand eine zweite Weise von Johann Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 585. S. 269; sie heißt:



und scheint namentlich im Lippeschen gebraucht worden zu sein, da sie die dortigen Choralbücher Lemgo 1830, und von Dresel 1834 brachten; sonst steht sie noch bei Geißler, Ch.-B. 1836, und war nach Zahn 1875 auch in Kopenhagen bekannt. — Die dritte Melodie von Friedrich Schneider[2]) erschien in dessen Anhalt-Dessauischem Ch.-B. 1829. Nr. 158. S. 65, und lautet:



Unendlicher, vor dem, Choral, vgl. im Art. „Verklärte Majestät".

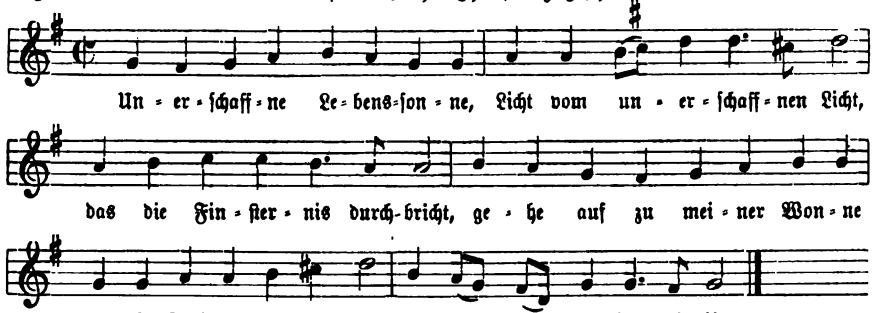
Unerschaffne Lebenssonne, Choral. Joh. Anast. Freylinghausens ziemlich verbreitetes Abendlied erschien in dessen G.-B. I. 2te Ausg. 1705. Zugabe Nr. 757. S. 1156 (in der ersten Ausg. von 1704 steht dasselbe noch nicht)

[1]) Man findet diese Melodie mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 4765. S. 181.

[2]) In seinem Buch selbst steht aus Versehen über der Melodie kein Komponist angegeben; aber im Druckfehlerverzeichnis S. 133 nimmt er dieselbe ausdrücklich als sein Eigentum in Anspruch.

Digitized by Google

und in der Gef.-Ausg. 1741. Nr. 1528. S. 1042 zugleich mit der folgenden eigenen Melodie, die ebenfalls Freylinghausen zugeschrieben wird:



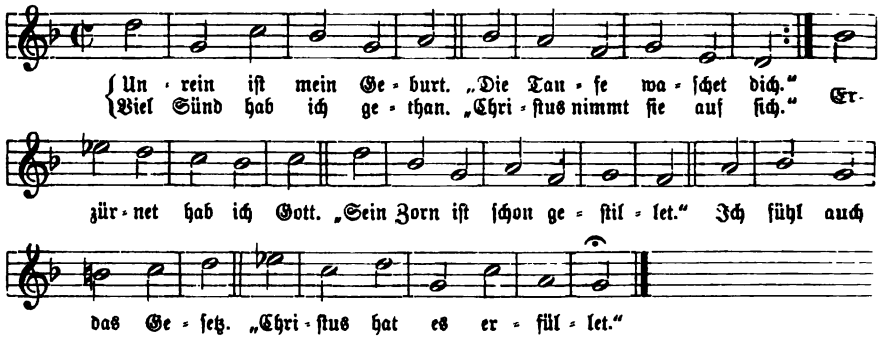
Zur Verbreitung der Weise, die vielfach auch auf andere Lieder übertragen worden ist, führen wir die folgenden Belege an: Wernigerod. G.-B. 1738—1766. Nr. 788. S. 793. 794; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 486; Meyers Melodienheft zum Hannovr. G.-B. 1740 (zu „Alles, was mir Gott gegeben"); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 374. Ausg. 1777. Nr. 240; Brem. Psalm- und G.-B. 1767. Nr. 486. S. 376 (zu „Qual und Angst muß ich empfinden"); Brüder-Ch.-B. 1784. Art 88a. S. 65; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 216. S. 241; Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 8. S. 5; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 993. S. 434 (zu „Herr, es ist der Tag erschienen"); Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 115. S. 72; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 16. S. 9; Kocher, Stimmen 1838. Nr. 466. S. 521—522; Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 8. S. 7 (hier, wie schon im Marburger G.-B. 1742, und in Müllers Ch.-B. 1754. Nr. 257, zu „Ach mein Jesu, sieh ich trete"); Enckhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 8; Layriz, Kern II. Nr. 325. S. 109; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1118. S. 522; Mel. zum Bad. G.-B. 1836. Nr. 58. S. 33 (zu „Sollt' ich meinem Gott nicht trauen") und Bad. Ch.-B. 1882. Nr. 86; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 486. S. 450; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 212. S. 191 u. s. w.[1]) —

Unrein ist mein Geburt, Choral. Der Verfasser dieses „eigentümlichen", wenn nicht sonderbaren Liedes, das (durch 10 achtzeilige Strophen durch) in einer Zeile „eines betrübten Herzens Klage" und in der folgenden die „geistliche Gegenantwort" bringt, ist noch nicht ermittelt. Es wurde bis jetzt zuerst in Crügers Praxis piet. melica. Ausg. Berlin 1664 gefunden und durch dieses Gesangbuch, sowie durch die Frankf. Praxis 1668. S. 621 (Ausg. 1680. Nr. 519. S. 637

[1]) Eine zweite Mel. von Joh. Ludwig Steiner, Neues G.-B. IIter Teil. Zürich 1735. Nr. XV. S. 42—45 ist nicht in Gebrauch gekommen. Man findet sie bei Zahn, Melodien II. Nr. 3597. S. 446. 447.

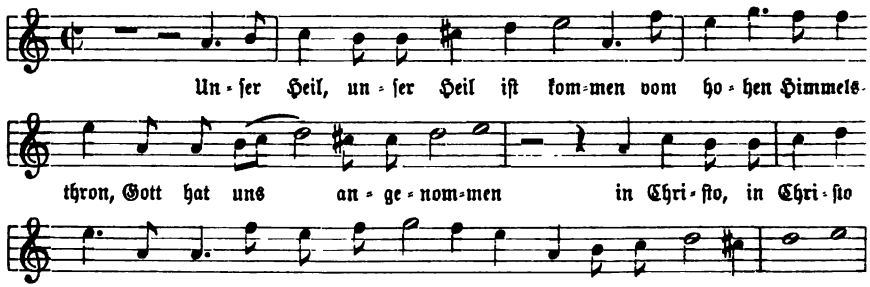
Digitized by Google

bis 638) verbreitet; jetzt findet es ſich z. B. noch im Altmärk.-Priegnitz. G.-B. 1861. Nr. 908. In der Praxis war das Lied von Anfang an auf die Melodie „Mein Augen ſchließ ich jetzt" verwieſen und wird ſeitdem nach ihr geſungen. Eine eigene Weiſe, die es in Graupners Ch.-B. 1728. S. 129 erhielt, hat daher nur wenig Eingang gefunden. Dieſe Melodie heißt:



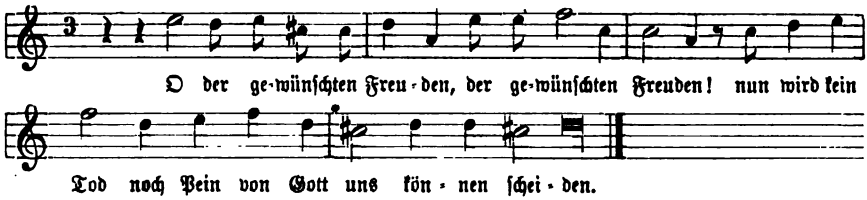
und findet ſich weiter nur noch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 222. S. 107 und König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 180. Vgl. auch Zahn, Melodien III. Nr. 5100. S. 294.

Unſer Heil iſt kommen, Choral. Im vierten Teil ſeiner „Arien". Königsberg 1641. Nr. VII unterlegte Heinrich Albert dieſes von ihm verfaßte Weihnachtslied einem fünfſtimmigen Tonſatz zu dem weltlichen Liede „Du plus doux de ses traits Amour blesse mon coeur" von dem franzöſiſchen Komponiſten Antoine Boëſſet.[1]) Die Melodie dieſes Satzes heißt im Original:

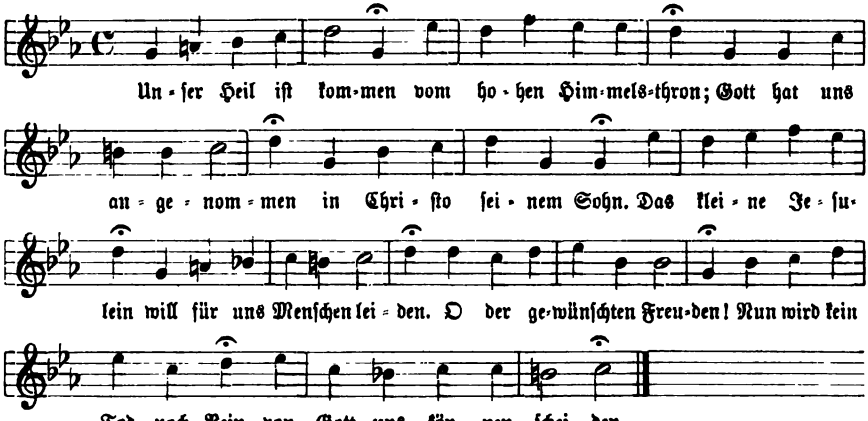


[1]) Vgl. v. Winterfeld, Zur Geſch. heiliger Tonkunſt. I. S. 78. Die Quelle dieſes franzöſiſchen Tonſatzes ſcheint jedoch noch nicht aufgefunden zu ſein. Gerber, Altes Lex. I. S. 181. Neues Lex. I. S. 449. 450 kennt nur einen Jean Baptiſte Boëſſet, der „einer der größten Lautenſpieler ſeiner Zeit geweſen, nach der Angabe im alten Lexikon „am 27. Januar 1686, kaum 24 Jahre alt" geſtorben, nach dem neuen Lexikon aber „zu Anfange des 17. Jahrhunderts" gelebt haben ſoll. Vgl. auch Burney, History of Music. Vol. III. S. 583.

Digitized by Google



Das Lied kam in Preußen in den Kirchengebrauch und auch die Melodie mußte für dieſen hergerichtet werden. Dies war nicht leicht, und ſie erſcheint daher ſeit dem Königsb. G.-B. 1675. S. 87 in jedem Choralbuch, das ſie bringt, in einer andern Umbildung, konnte aber in keiner derſelben wirkliche Gemeindeweiſe werden. Sie ſteht bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 31; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 179. S. 200. 201; Reinhard-Jenſen, Ch.-B. Nachtr. 1838. Nr. 4. S. 4. 5; Kahle, Ch.-B. 1846; Ritter, Ch.-B. für Preußen 1856, und Sämann, Ch.-B. 1858. Nr. 38. In Sämanns Umbildung heißt ſie:



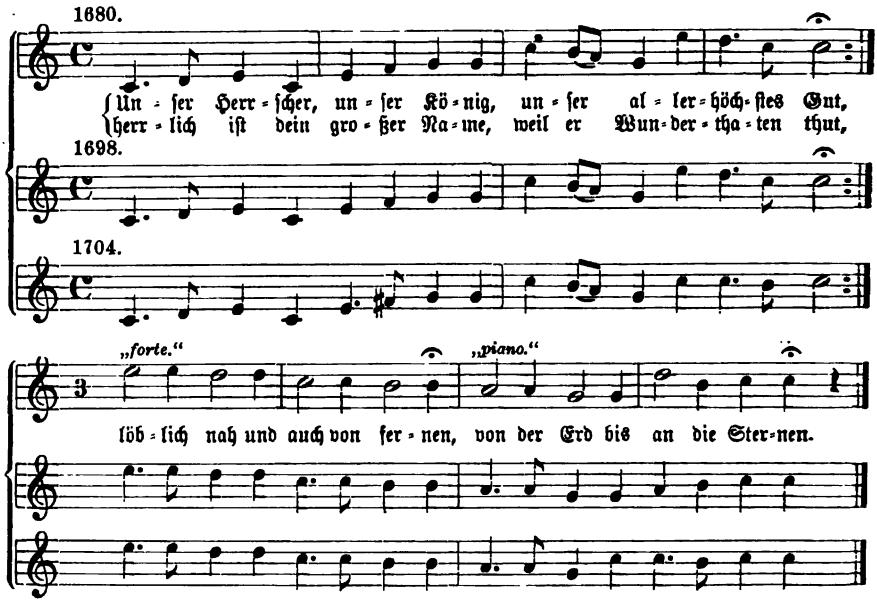
Das neue Preuß. G.-B. von 1887 bringt das Lied nicht mehr. — Es iſt noch eine zweite Melodie von Peter Sohren vorhanden, die dieſer in der Frankf. Praxis 1668. Nr. 151 zuerſt veröffentlichte und auch in ſein G.-B. „Muſik. Vorſchmack" 1683. Nr. 75. S. 86. 87 aufnahm. Weiteren Eingang hat ſie nicht gefunden.[1])

Unſer Herrſcher, unſer König, Choral. Das Lied Joachim Neanders „Der herrliche Jehovah", an Pſ. 8, 2 anknüpfend, erſchien in den „Bundesliedern" 1680. S. 146. 3ter Druck 1686. S. 146—149 mit ſeiner erſten „Eigenen Melodie", die dem Dichter ſelbſt als Erfinder zugeſchrieben wird. Sie kam mit ausgleichenden Änderungen in das Darmſt. G.-B. 1698. S. 468, dann in das Freylinghauſenſche G.-B. I. 1704. Nr. 528. S. 832 (Geſ.-Ausg. 1741.

[1]) Vgl. Zahn, Melodien IV. Nr. 7436. 7437. S. 416–418.

Digitized by Google

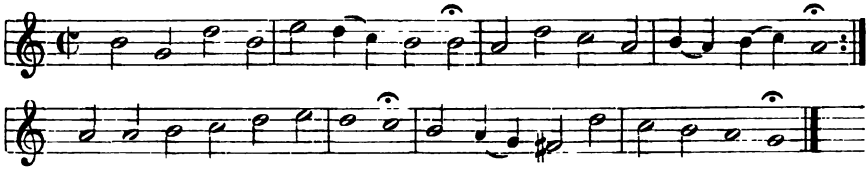
Nr. 1312. S. 894), in deſſen Zeichnungsform ſie allgemein bekannt wurde. Sie heißt im Original und nach den beiden genannten Geſangbüchern:



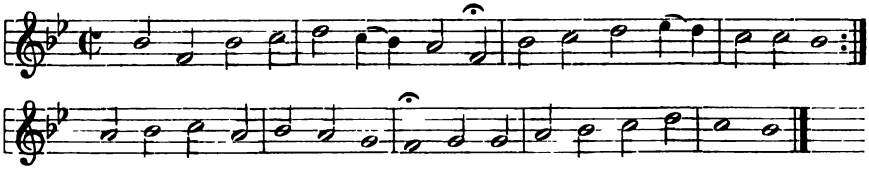
Im Verlaufe ihrer Verbreitung, die jetzt ſo ziemlich allgemein iſt, wurde dieſe Weiſe, da Neanders Lied bald zurücktrat, vielfach auf andere Lieder angewandt. Wir geben zur Verbreitung die folgenden Belege: Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 393. S. 166; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 389 (1te Mel.); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 70 (zu „Ach, was ſind wir ohne Jeſus“); Reimann, Ch.-B. 1747 (zu „Dieſes iſt der Tag der Wonne“); Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 270; Werniger. Mel. 1767. S. 286; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 91a. S. 68; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 178. S. 199. 6. Aufl. 1837. Nr. 293. S. 88 (und 1885); Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CCXXXV. S. 249 (zu „Komm, o komm, du Geiſt des Lebens“); Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 66. S. 37; Bierſt. Geſ. 1825. Nr. 65. S. 122. 123; Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 65. S. 28; Reinhard-Jenſen, Ch.-B. 1828. Nr. 79. S. 57; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 133. S. 53; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 109. S. 117; Aarauer G.-B. 1844. Nr. 1. S. 2—4; Bayr. Ch.-B. 1855. Nr. 155. S. 95; Layriz, Kern III. Nr. 572. S. 118; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 301. S. 107; Derſ. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 373. S. 180; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 246. S. 201; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 130. S. 119; Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 148. S. 186 u. ſ. w. — Die zweite Weiſe von G. Chr. Strattner, die in den „Bundesliedern“ 1691. 1700. Nr. 38. S. 124—126 an die Stelle der erſten trat, hat keinerlei Beachtung gefunden. Auch

Digitized by Google

die dritte Melodie aus Witts Psalmodia sacra. 1715. Nr. 405. S. 234. 235, und vielleicht von Witt ſelbſt erfunden, iſt nur bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 390 (3te Mel.) und Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 178. S. 92 fortgepflanzt worden. Sie lautet im Original:



Mehr verbreitet iſt dagegen die folgende vierte Melodie aus Joh. Mich. Müllers Pſalm- und Choralbuch. Frankf. 1719. Nr. 150:



Sie fand Aufnahme bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 374. S. 160; König, a. a. O. S. 390 (2te Mel.); Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 270 („Andere Melodie"); Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 213. S. 105; Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 108. S. 302 (als „Ruhet wohl, ihr Totenbeine"); Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 876. S. 388; Hering, Zittauer Ch.-B. 1825; Geißler, Ch.-B. 1836; Karow, Ch.-B. 1848; Jakob und Richter, Ch.B. I. Nr. 133. S. 121 u. a.[1]) —

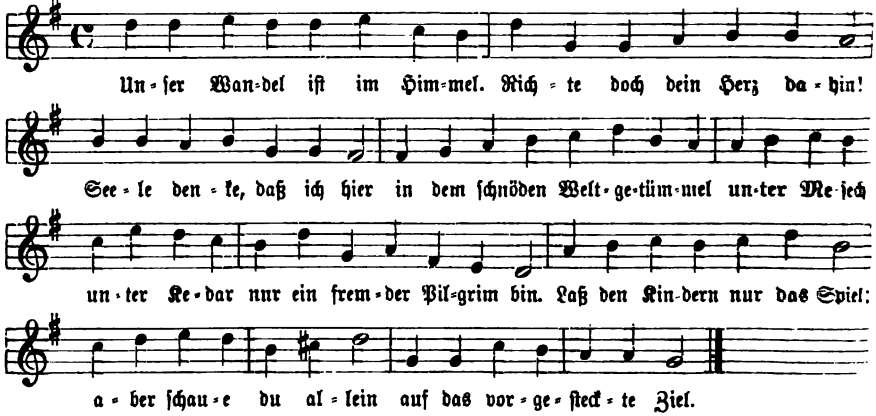
Unſer Mund ſei voll Lachens, Kantate zum erſten Weihnachtstag von Seb. Bach und wahrſcheinlich an Weihnachten 1734 oder 1735 zu Leipzig entſtanden. Zum Hauptchor verwendete Bach die Ouverture einer ſeiner Orcheſterpartien in D-dur ſo, daß er „das fugierte Allegro der Ouverture mit erſtaunlicher Meiſterſchaft zum Chor umbildete," die beiden Grave-Sätze aber als Einleitung und Schluß desſelben benützte. Außerdem enthält unſre Kantate noch die weitere Entlehnung der Muſik des „Virga Jesse floruit" aus dem Magnificat in D-dur, welche hier dem „Ehre ſei Gott in der Höhe" angepaßt iſt. „Die übrigen Solostücke, welche ſämtlich neu komponiert zu ſein ſcheinen, ſind von hervorragendem Wert und drücken, namentlich die Alt-Arie, eine tiefe männliche Empfindung aus." Vgl. Spitta, Bach II. S. 558. 559. Der Schlußchoral iſt „Wir Chriſtenleut" zur 5ten Liedſtrophe „Halleluja, gelobt ſei Gott." — Ausg. der Bach-Geſ.

[1]) Weitere Melodien zu unſrem Liede ſind noch: eine von Joh. Ludwig Steiner, Neues G.-B. IIter Teil. Zürich 1735. Nr. CCLVII. S. 824—826; eine zweite im Bernburgiſchen G.-B. 1720—1761. Nr. 327 — dieſe mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3739. S. 488 — und eine neue von Friedr. Mergner, in deſſen Ch.-B. 1883. Nr. 173b. S. 88.

Digitized by Google

Jahrg. XXIII. Nr. 110. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XI. Nr. 110; der Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralgeſ. I. Nr. 147. S. 96 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 51. S. 35.

Unſer Wandel iſt im Himmel, Choral. Dies Lied vom himmliſchen Sinn und Wandel wird meiſt Johann Chriſtoph Schwedler als Verfaſſer zugeſchrieben.[1]) Anfänglich hatte dasſelbe, wie aus Porſts G.-B. Ausg. 1711. Nr. 731. S. 638 hervorgeht, keine eigene Melodie; doch findet ſich eine erſte ſolche dann in einem handſchriftlichen Choralbuch der Brüdergemeine 1735. Sie wurde bei Thommen, Muſik. Chriſtenſchatz 1745. Nr. 152. S. 204. 205 zuerſt gedruckt, hat aber keine weitere Verbreitung erlangt und iſt auch nicht in das Brüder Ch.-B. von 1784 aufgenommen worden.[2]) — Die zweite Melodie, welche ſich mit dem Liede bis zur Gegenwart erhalten hat, ſtammt aus Königs Harm. Liederſchatz 1738. S. 416 und iſt vielleicht von König. Sie heißt:



und findet ſich in den Choralbüchern, welche das Porſtſche Geſangbuch berückſichtigen, wie Kühnau, Ch.-B. 1818—1885. 6. Aufl. 1837. Nr. 294. S. 88; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 377. S. 134, und derſ. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 374. S. 180; außerdem noch bei Kocher, Stimmen aus dem Reiche Gottes 1838. Nr. 372. S. 426. 427, und bei Volckmar, Ch.-B. 1863.

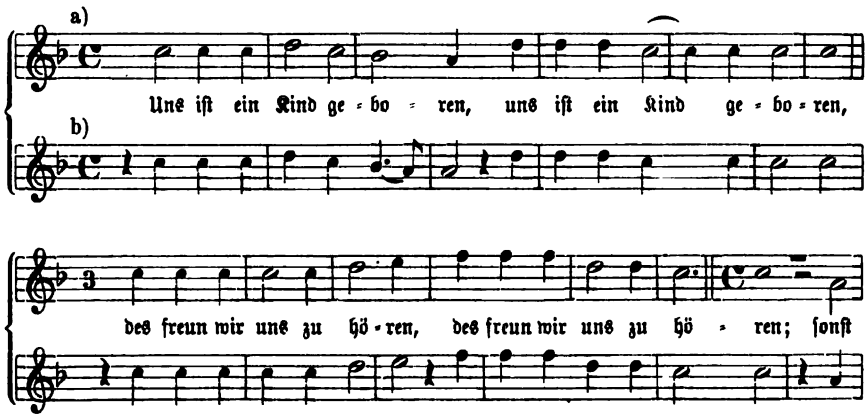
[1]) Vgl. Koch, Geſch. des Kirchenlieds V. S. 225–232. Bachmann, Zur Geſchichte der Berl. G.-BB. 1856. S. 338. 339 nennt keinen Autor, und Fiſcher, Kirchenlieder-Lex. II. S. 285 ſcheint „die Autorſchaft Schwedlers nicht wahrſcheinlich, da das Lied ſchon in dem Schlechtigerſchen G.B., Berlin 1704, ſteht.“ Da aber Schwedler 1672 geboren, ſeit 1697 Magiſter und ſeit 1698 Diakonus zu Niederwieſa war, ſo iſt nicht recht einzuſehen, warum nicht 1704 ein Lied von ihm gedruckt werden konnte.

[2]) Zahn, Melodien IV. Nr. 7350. S. 384. 385 teilt ſie aus Thommen, ſowie in einer Umbildung aus Bogatzkys „Übung der Gottſeligkeit“. Halle 1750 mit. Hier iſt ſie einem andern Liede gleichen Anfangs „Unſer Wandel iſt im Himmel, Seele, wandle dahin-ein“ von Bogatzky beſtimmt, aber arg verſchnörkelt.

Digitized by Google

Unſer Wandel iſt im Himmel, eine Motette von Seb. Bach über den Text Phil. 3, 20. 21 aus der Epiſtel zum 23. Sonntag nach Trinitatis. Das Stück beginnt mit einem kurzen homophonen Satz und beſteht des weiteren noch aus zwei Fugen, welche durch die zweite Strophe („Wie du mir, Herr, befohlen haſt") des Chorals „Herr Gott, nun ſchleuß den Himmel auf" voneinander getrennt ſind. Nach der Meinung Spittas (Bach II. S. 426. 427) iſt die Motette eine Kompoſition Bachs aus „früher Zeit" und namentlich „der vierſtimmige Satz des Chorals erinnert an den Stil der Lukas-Paſſion."

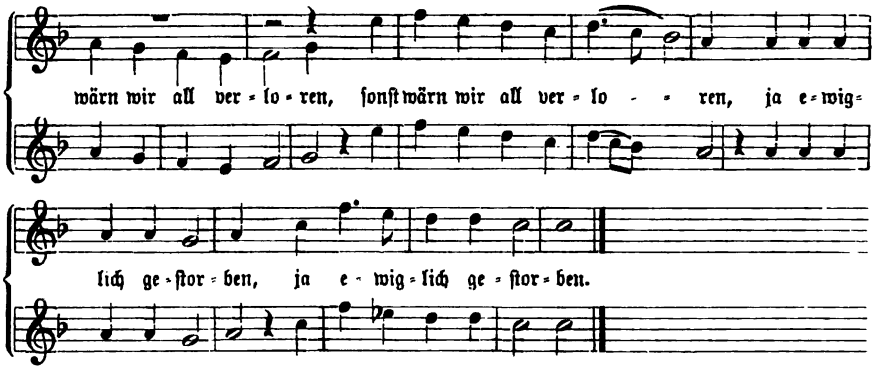
Uns iſt ein Kind geboren, des freun wir uns zu hören, Choral. Dies Weihnachtslied von Ludwig Helmbold erſchien als „Ein freuden Lied von dem Kindelein Jheſu, vns zu gute Geboren. Eſai. 9" zuerſt in des Verfaſſers „Geiſtlichen Liedern" 1575. Bl. A 7 in 6 Strophen, gleichzeitig aber auch in Joachims von Burck „Zwantzig Deutſche Liedlein ꝛc." 1575. Nr. XV in 3 Strophen. Die letztere kürzere Faſſung iſt allein fortgepflanzt worden und hat ſich z. B. im Suhlaiſchen G.-B. bis zur Gegenwart erhalten. — Eigene Melodien hatte das Lied ſchon bei Helmbold und Burck mitgebracht; doch iſt keine von dieſen weiter bekannt und noch weniger kirchlich geworden.[1]) Eine dritte Weiſe brachte das Goth. Cant. sacr. I. 1646 (1651). Nr. 9. S. 28 in einem fünfſtimmigen Tonſatz, der die Überſchrift „à 5. Melch. Vulpii" trägt;[2]) es wird alſo auch die Melodie dieſes Satzes dem Melchior Vulpius als Erfinder zugehören. Wir geben dieſelbe in der originalen (a) und in der Zeichnung bei Freylinghauſen (b):



[1]) Wenn v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. S. 403 und Kocher, Zionsharfe I. S. 553 meinten, die Mel., welche im Freylinghauſenſchen G.-B. von 1741 mit dem Liede erſcheint, ſei die Burckſche, ſo waren ſie im Irrtum. Es iſt dies die Weiſe von Vulpius.

[2]) Dieſen Tonſatz hat Zahn, Melodien I. Nr. 167. S. 46. 47 vollſtändig mitgeteilt.

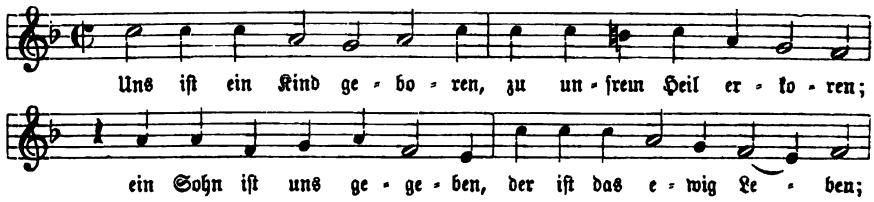
Digitized by Google



Das „Melodienbüchlein" zum Freylinghausenschen G.-B. hatte diese Melodie um 1710 zuerst herübergenommen und die Ges.-Ausg. 1741. Nr. 89. S. 54 hat sie fortgepflanzt. Weiteren Eingang jedoch hat auch sie nicht gefunden[1]) und nur Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 91. S. 41 hat sie aus Freylinghausen nochmals abdrucken lassen.

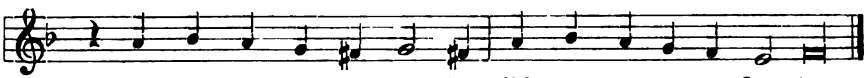
Uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, Kantate auf den ersten Weihnachtstag („Concerto Festo Nativitatis Christi") von Sebastian Bach und auf Weihnachten 1712 oder 1713 von ihm zu Weimar komponiert. Sie besteht aus sechs Stücken: ein selbständiger Instrumentalsatz, in italienischer Konzertform gehalten, leitet den Hauptchor „Uns ist ein Kind geboren" ein; ihm folgt eine Baßarie und dieser ein zweiter Chor über Psalm 69, 31. Dann enthält das Werk noch ein Recitativ und zwei Arien für Tenor und Alt und schließt mit dem Choral „Wir Christenleut" zur letzten Strophe des Liedes „Halleluja, gelobt sei Gott." — Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXX. Nr. 142 der Kantaten. Kl.-A. Ausg. Breitkopf & Härtel. Bd. XV. Nr. 142. Vgl. Spitta, Bach I. S. 481—485 und S. 797. 798.

Uns ist ein Kind geboren, zu unsrem Heil erkoren, Choral. Zu diesem Weihnachtsliede von Petrus Hagen erschien in den „Preussischen Festliedern" 1642. I. Nr. XI eine Chorkomposition von Johann Stobäus. Ihr entnahm das Königsb. G.-B. 1675. S. 80 die Melodie und vereinfachte sie für den Gemeindegesang so:



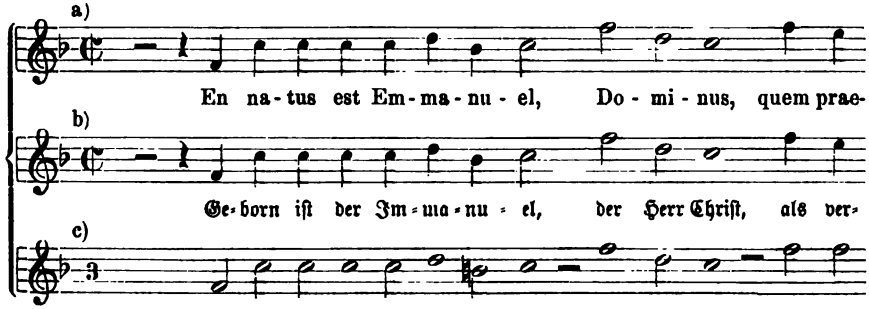
[1]) Die älteren Choralbücher, wie z. B. Witt, Psalm. sacra. 1715. S. 14 und König.

Digitized by Google



Sie ist im Königsb. G.-B. bis 1702 fortgepflanzt worden, weiteren Eingang aber hat sie nicht gefunden. — Eine zweite Weise für das Lied hat dann noch König, Harm. Liederschatz 1738. S. 32 gebracht; doch ist auch sie nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen.[1])

Uns ist ein Kindlein heut geborn, Gott mit uns, Choral. Ob der lateinische Text „En natus est Emmanuel, Dominus“ und die Melodie dieses Weihnachtsliedes, das in der den Anfang umstellenden deutschen Form „Von einer Jungfrau auserkorn“ in unsrem Kirchengesang bis auf die Gegenwart gekommen ist, vorreformatorischen Ursprungs, oder erst im 16. Jahrhundert in der deutschen evangelischen Kirche entstanden sei, ist nicht entschieden.[2]) Die älteste Quelle für das Lied und die Weise sind nach Zahn die „Cantil. lat. et germ. usurp. olim in Festis, Witteb. 1591.“ Nr. VI. Wir verzeichnen die Melodie a) in der ältesten Fassung von 1591 mit dem lateinischen Text; b) in der veränderten Zeichnung des Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. XLVI, zugleich mit der dort erscheinenden Textübertragung, und c) in einer Umbildung in dreiteiligen Takt, wie sie bei Prätorius schon zuvor, Mus. Sion. II. 1607. Nr. IV, erschienen war:

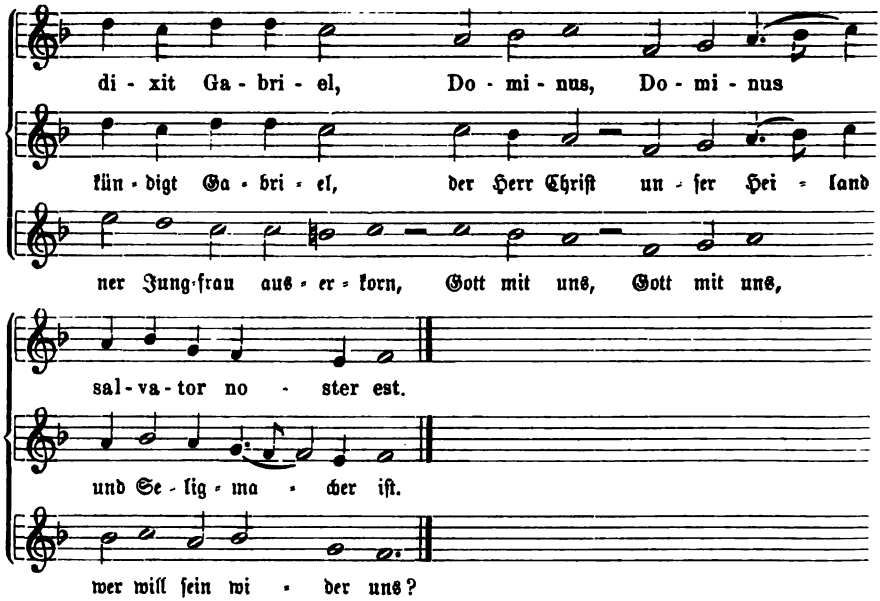


Harm. Liederschatz 1738 verweisen das Lied auf die Mel. „Amen, Gott Vater und Sohne“ oder auf „Nun laßt uns Gott, dem Herren“.

[1]) Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2337. 2338. S. 75. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 124. 125.

[2]) Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 308 spricht zwar von der „alten, wohl schon aus vorreformatorischer Zeit stammenden Melodie“, aber weder Bäumker weiß etwas von der Weise, noch auch Wackernagel vom lateinischen Text. — Das deutsche Lied mit dem Anfang „Von einer Jungfrau auserkorn“, das Fischer zuerst bei Niedling, Luth. Handbüchlein. Altenb. 1655. S. 567 gefunden hat und das Wetzel, Hymnop. III. S. 273, und nach ihm Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. II. S. 270, Johann Stollius (vgl. den Art.) zuschreibt, ist im Halberst. G.-B. Nr. 52 und im Alt Magdeb. G.-B. Nr. 108 erhalten.

Digitized by Google



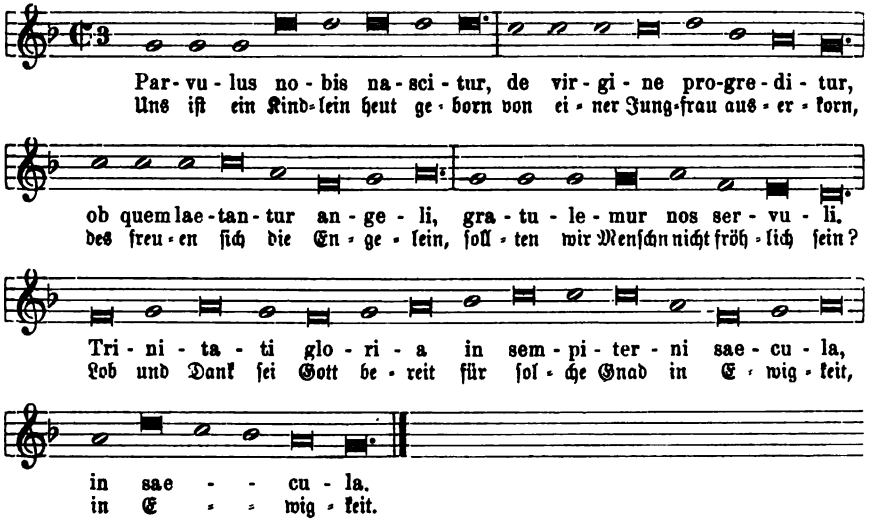
v. Tucher, Schatz I. Nr. 54. 55 und 61. S. 32 u. 34. II. Nr. 161. S. 75. 76 hat Lied und Weise aus Prätorius ans Licht gezogen, und nach ihm fand die Melodie seitdem Aufnahme bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 56. 57. S. 24. 25; Ritter, Ch.-B. für Halberstadt-Magdeburg 1856. Nr. 308. S. 109, und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 62. S. 81. — Bei v. Tucher und Schoeberlein-Riegel findet man zugleich den Tonsatz des Mich. Prätorius über die Weise.[1])

Uns ist ein Kindlein heut geborn von einer Jungfrau auserkorn, des freuen sich die Engelein, Choral. Der „Hymnus: in die nativitatis Jesu Christi: Puer nobis nascitur, de virgine progreditur" wird als dem 15. Jahrhundert entstammend angenommen. Im evangelischen Kirchengesang erschien er zugleich mit seiner deutschen Bearbeitung[2]) und einer ersten eigenen Melodie in den „Cantica olim usurp. in Festis etc." Wittenberg 1560. Nr. I. Hier heißt die Weise:

[1]) Noch eine zweite Melodie zu „Uns ist ein Kindlein heut geborn, Gott mit uns" findet sich bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 31. Sie ist vielleicht von König selbst, da sie sonst nirgends vorkommt, hat aber keinen Eingang erlangt. Zahn, Melodien I. Nr. 1940. S. 519 teilt sie mit.

[2]) Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 77 ist diese Erasmus Alberus zugeschrieben; andere Hymnologen, wie Wackernagel, Fischer u. s. w., wissen davon nichts. — Den lateinischen Text vgl. man bei Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 400. S. 236. 237, den deutschen ebenda V. Nr. 13. S. 12. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 285. 286.

Digitized by Google



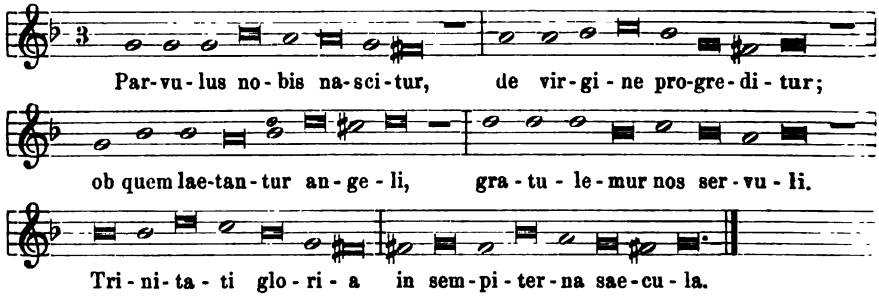
Sie ist als die evangelisch-kirchliche Melodie anzusehen und war in den alten Kantionalen ziemlich verbreitet; so bei Lossius, Psalm. sacra. 1579. Bl. 30; Weihnachtslieder. Wittenb. 1591; Geistl. Lieder und Kirchengeſ. Hof 1608; Geistliche Lieder Luthers ꝛc. Hof 1614; Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1609; Buchwälders G.-B. Görlitz 1611; Dresdner G.-B. 1625 und 1656 u. a.[1]) Die späteren Gesangbücher des 17. Jahrhunderts (Lüneb. G.-B., Sohren) verwiesen das Lied auf die Weise „Vater unser im Himmelreich" und unsere Melodie kam in Abgang; gleichwohl hat sie sich bis auf die Gegenwart erhalten und steht z. B. noch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 85; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 276. S. 208. 209, und Karow, Ch.-B. 1848. — Die zweite Melodie des Liedes ist aus zwei gleichzeitigen Quellen, einer evangelischen: Mich. Prätorius' Mus. Sion. VI. 1609. Nr. XLII, und einer katholischen: dem Paderborner Gesangbüchlein. 1609. S. 53, nachgewiesen. Sie erlangte in der evangelischen Kirche keine Geltung und war nur noch bei Peter, Andachts-Zimbeln 1655, und im Erf. G.-B. von Stenger 1663 wiederholt; dagegen war sie in den älteren katholischen Gesangbüchern weit verbreitet[2]) und kann daher als die eigentlich katholisch-kirchliche Weise des Liedes betrachtet werden. Bei Prätorius, von dem die katholischen Gesangbücher nur wenig abweichen, lautet sie:

---

[1]) Zwei andere Melodien des Liedes: die eine aus Joachim Burmeisters „Geistlicher Psalmen ꝛc. Vierstimmige Harmonien ꝛc." Rostock 1601. II. S. 153, die andere aus Michael Trümpers „Geistl. Kirchen-Weirauch ꝛc." Gotha 1656. S. 22, sind nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen. Man findet sie bei Zahn, Melodien II. Nr. 2576. 2577. S. 146.

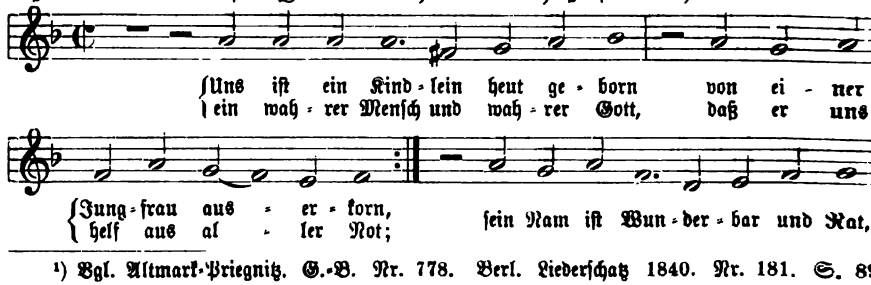
[2]) Vgl. die Nachweise hierüber bei Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. Nr. 39. S. 207. Bäumker I. 1886. Nr. 94. S. 350. 351.

Digitized by Google



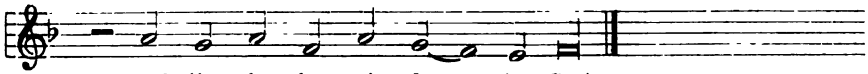
und es sollten nach seiner Vorschrift die vier ersten Zeilen von den „Pueri", der Refrain (Trinitati etc.) aber vom „Chorus" gesungen werden. Den Tonsatz des Prätorius zu dieser Weise findet man bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 57. S. 76. 77 neu gedruckt, einen andern aus den „Syrenes symphoniacae". Köln 1678 bei Meister, Anhang II. Nr. 32.

Uns ist ein Kindlein heut geborn, von einer Jungfrau auserkorn; ein wahrer Mensch und wahrer Gott, Choral. Für dieses Weihnachtslied eines unbekannten Verfassers gilt bis jetzt das Kantional des Barth. Gesius von 1601 als älteste Quelle. Als Melodie wies Joh. Crüger in seinem G.-B. von 1640 und in der Praxis von (1648). S. 143 an: „Vater unser im Himmelreich", und diese Verweisung ist bis zur Gegenwart festgehalten worden.[1]) — Die Melodie, welche dem Liede in Gesius' Kantional „Geistliche Deutsche Lieder Dr. Martin Lutheri ꝛc. Das Erste Theil." Frankf. a. d. O. 1601 (1607). Bl. XVb beigegeben war, wurde in der Folge als eine eigene angesehen; doch ist sie dies in Wirklichkeit nicht, sondern die Weise, die jetzt unter dem Namen „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" (vgl. den Art.) bekannt ist und die als Altstimme eines Tonsatzes zu „Danket dem Herrn heut und allzeit" bei Calvisius 1594 zuerst erschienen war. Da sie nur vierzeilig war, paßte sie Gesius unsrem sechszeiligen Liede einfach dadurch an, daß er die beiden ersten Zeilen wiederholte. So heißt sie bei ihm:

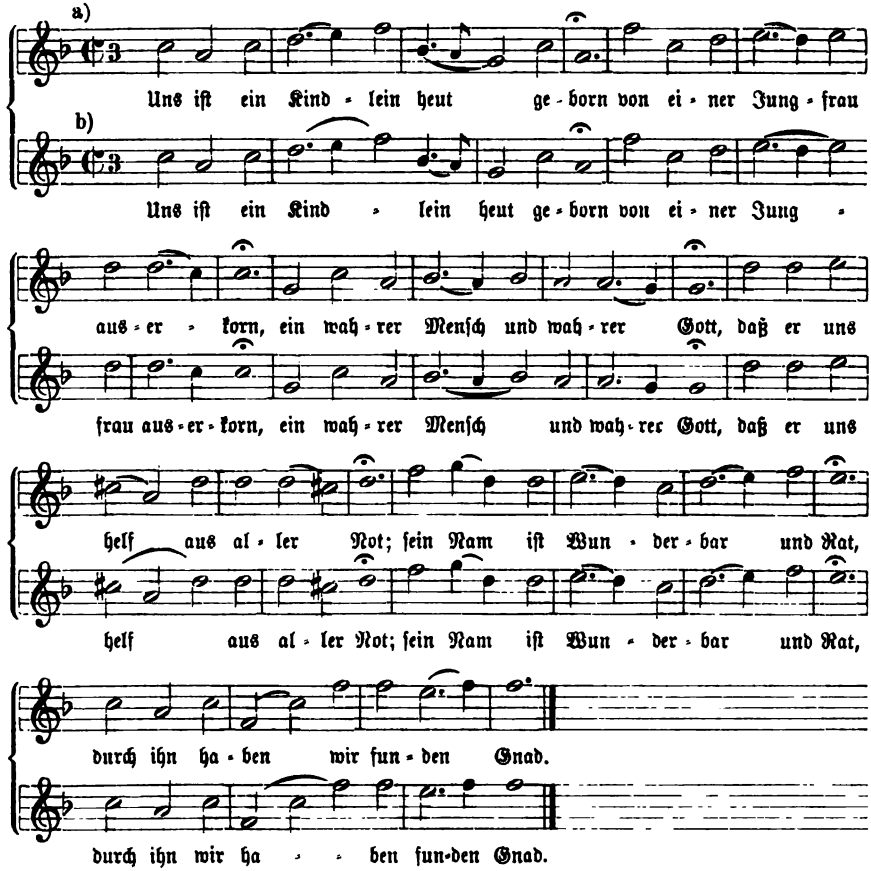


[1]) Vgl. Altmark-Priegnitz. G.-B. Nr. 778. Berl. Liederschatz 1840. Nr. 181. S. 89 u. a. — In der Frankf. Praxis 1668. 1680. Nr. 145. S. 176 und im Musik. Vorschmack 1683. Nr. 46. S. 48 hatte Sohren das Lied mit „Mel. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" überschrieben.

Digitized by Google



und findet sich weiter bei Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. XLIX; Buchwälders Görlitz. G.-B. 1611. S. 61; G.-B. der Böhm. Br. 1639; Königsb. G.-B. 1690. 1702; Reimann, Ch.-B. 1747; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 75. S. 43; v. Tucher, Schatz II. Nr. 203. S. 100 (mit dem Tonsatz des Michael Prätorius von 1609); Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 79. S. 36; Layriz, Kern II. Nr. 327. S. 110 u. a. — Als eine wirklich eigene Melodie für das Lied brachte erst das Freylinghausensche G.-B. IIter Teil 1714. Nr. 37. S. 46. 47 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 90. S. 54. 55) die folgende, welche im Original dreiteiligen (a), in Wirklichkeit aber gemischten Takt (b) hat:

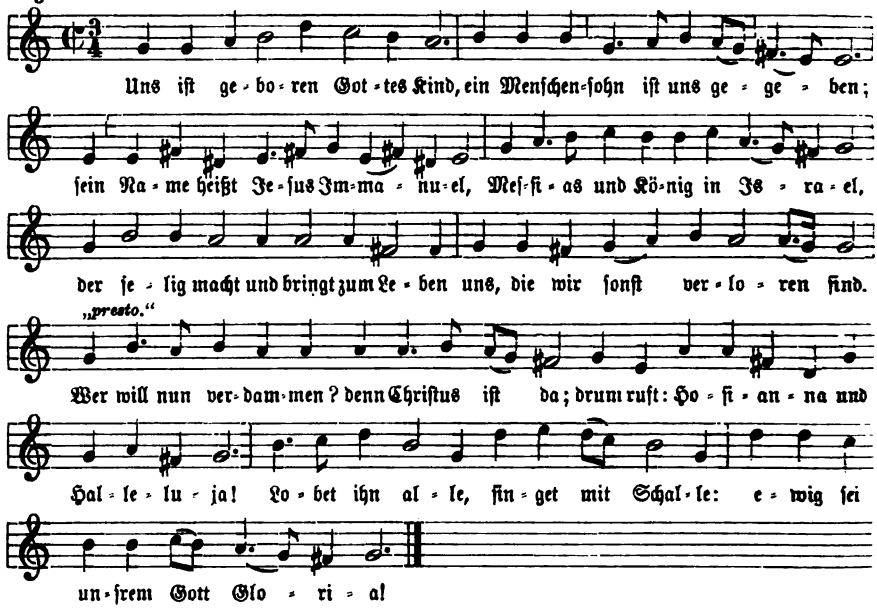


Auch diese Melodie hat Eingang erlangt; sie steht bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 81; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 31; Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 227;

Digitized by Google

Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 78. S. 35; Ritter, Ch.-B. für Brandenburg 1859. Nr. 375. S. 181 u. a.

Uns ist geboren Gottes Kind, Choral. Das Weihnachtslied des Bartholomäus Crasselius erschien im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 38. S. 46—48 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 92. S. 56) zugleich mit der folgenden eigenen Melodie:



Sie ist im Freylinghausenschen G.-B. bis 1771. Nr. 94. S. 56 (1799) und im Wernigerod. G.-B. 1738—1766. Nr. 34. S. 31. 32 fortgepflanzt, und bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 61. S. 26. 27 nochmals gedruckt worden. — Eine zweite Weise zu dem Liede brachte noch Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 32; sie ist vielleicht von König selbst gesungen, jedoch über sein Sammelwerk nicht hinaus gekommen.[1]

Uns ist geborn ein Kindelein, ein Kindelein, Choral. Das aus dem 15. Jahrhundert stammende lateinische Lied „In natali Domini; Nobis est natus hodie" mit dreizeiligen Strophen[2]) brachte eine gleichaltrige eigene Melodie mit, die aber fünf Einschnitte hatte. Dieser Melodie wurde der Text in der Weise angepaßt, daß auf die letzte Silbe der dritten Textzeile die vierte Zeile der Melodie gesungen, zur fünften Melodiezeile aber die dritte Textzeile wiederholt wurde.[3]) Jenachdem die Verdeutschungen des lateinischen Liedes, die im Reformations-

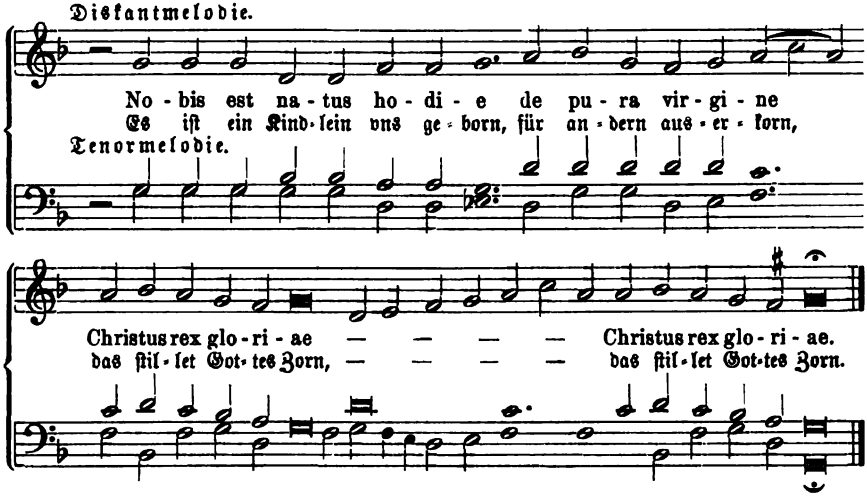
[1]) Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien V. Nr. 8185. S. 44.

[2]) Vgl. zwei lateinische Texte bei Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 398. 399. S. 236.

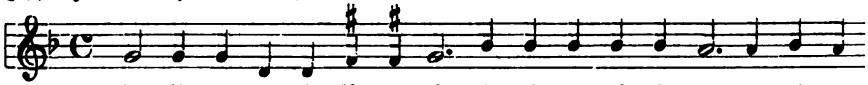
[3]) Dies ist nach Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 1108. S. 891, wo eine alte deutsche Ve

Digitized by Google

jahrhundert hervortraten, den Text oder die Melodie berückſichtigen wollten, ſind ſie fünfzeilig: Mich. Weiſſe, Böhm. Br. 1531. Bl. B. VI: „Ein Kind iſt uns geboren heut" —, vierzeilig: Nik. Hermann, Einzeldruck 1555: „Geborn iſt uns der heilig Chriſt"[1] — oder dreizeilig: Val. Triller 1555. 1559: „Es iſt ein Kindlein uns geborn." Wir geben die Melodie zuerſt in Trillers dreiſtimmigem Tonſatz, weil er den Text nach der oben angeführten Vorſchrift unterlegt hat, und weil aus ſeinem Satz außerdem noch der Tenor als zweite Melodie, allerdings nur in einigen alten katholiſchen Geſangbüchern,[2] verwendet worden iſt. Trillers Satz lautet:



In dieſer Form iſt die Diskantmelodie bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 60. S. 79 erhalten, aber merkwürdigerweiſe in Dur umgeſetzt und mit anderer Verteilung des lateiniſchen und des Trillerſchen deutſchen Textes. — Mit einer deutſchen Bearbeitung des Textes und einer Umbildung der Melodie, die nach Zahn beide aus dem Eislebener G.-B. 1598. Nr. 177 (Lauterbach, Cithara Psalm. sacr. Leipzig 1585) ſtammen und die das Königsb. G.-B. 1650. S. 52 aufnahm, hat ſich die Weiſe in Oſt- und Weſtpreußen bis zur Gegenwart fortgepflanzt. Sie heißt in dieſer Form:

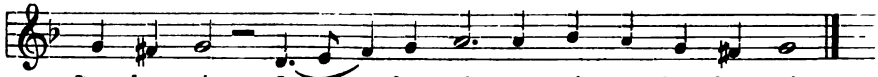


arbeitung ſich findet, im Mainzer Cantual 1605. S. 9 für den lateiniſchen wie für den deutſchen Text ausdrücklich vorgeſchrieben.

[1] Vgl. dieſen Art.; Hermanns Text iſt der für den deutſch-evangeliſchen Kirchengeſang wichtigſte geworden. Vgl. Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 1370. S. 1172.

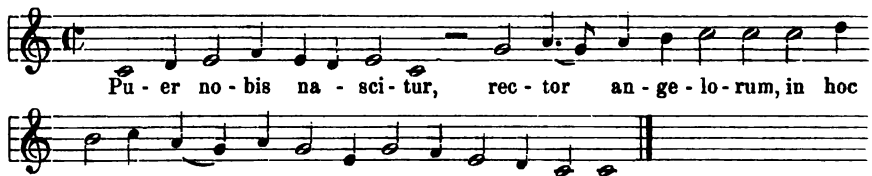
[2] Bei Leiſentrit 1567, im Mainzer Cantual 1605 und im Andernacher G.-B. 1608.

Digitized by Google



und ſteht ſo noch bei Reinhard-Jenſen, Ch.-B. 1828. Nr. 12. S. 8, ſowie in den preußiſchen Choralbüchern von Lutze 1831 und Ritter 1856; das G.-B. für Oſt- und Weſtpreußen von 1887 bringt ſie nicht mehr. Eine Modernisierung unſrer Weiſe brachte auch König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 18 als „Andere Melodie" zu „Geborn iſt uns der heilig Chriſt"; auch v. Tucher, Schatz II. Nr. 140. S. 64 teilt ſie — freilich in Rhythmus und Tongang willkürlich geändert — mit einem Tonſatz von Mich. Prätorius 1609 noch mit.[1])

Uns iſt geborn ein Kindelein von einer Jungfrau reine, Choral. Der Weihnachtshymnus „Puer nobis nascitur, rector angelorum" iſt ſamt ſeiner eigenen Melodie aus einer dem 15. Jahrhundert angehörenden Handſchrift der Stadtbibliothek zu Trier (Nr. 724) zuerſt bekannt.[2]) Lied und Weiſe waren in den alten katholiſchen Geſangbüchern ziemlich verbreitet; im evangeliſchen Kirchengeſang, in den ſie Cyr. Spangenberg, Chriſtliches Geſangbüchlein 1568 herübergenommen hatte, fanden ſie keinen Eingang, und nur bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. XLIV erſcheint die Melodie in ihrer originalen Form, in der ſie bei Spangenberg freilich in „unvollkommener Rhythmiſierung" lautet:



nochmals in einem vierſtimmigen Tonſatz.[3]) — Erſt in Umbildungen gewann die Weiſe Bedeutung in der evangeliſchen Kirche: weniger in einer erſten bei Wolder,

Vgl. Meiſter, Das kath. deutſche Kirchenlied I. 1862. Nr. 37. S. 204. 205. Bäumker, Ausg. 1886. I. Nr. 68. 69. S. 328—330.

[1]) Eine Faſſung der Melodie in dreiteiligem Takt aus den Wittenb. Weihnachtsliedern von 1591. II. Nr. 7 findet man bei Zahn, Melodien I. Nr. 1941b. S. 520; ſie hat jedoch keinen Eingang erlangt.

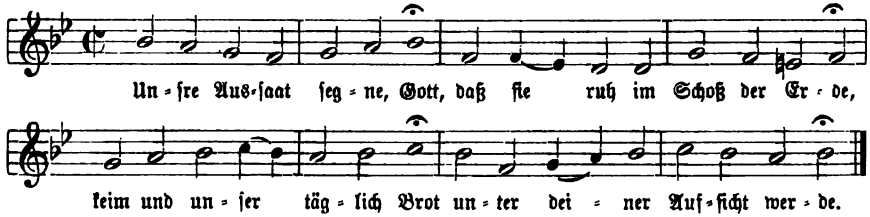
[2]) Vgl. Mone, Lat. Hymnen des Mittelalters I. 1853. Nr. 48. S. 64. Bohn in den Monatsh. für Muſikgeſch. IX. S. 26. Meiſter, Das kath. deutſche Kirchenlied I. 1862. Nr. 38. S. 206. 207. Ausg. von Bäumker 1886. I. Nr. 95. S. 351. 352. Bei Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 327—331 iſt der lateiniſche Text, der auch im „Münchner cod. lat. 5023. saec. XV. Bl. 36 u. 311b, beidemal ohne die erſte Strophe" vorkommt, in mehreren Faſſungen mitgeteilt.

[3]) Man findet dieſen Satz des Prätorius neu gedruckt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 128. S. 57. Vgl. auch Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 71. S. 31.

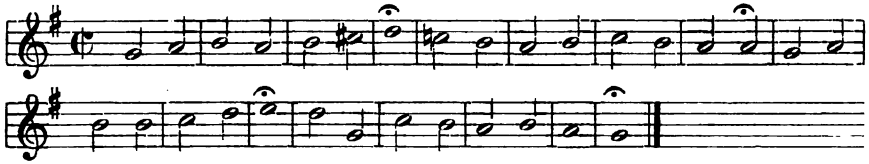
Digitized by Google

Catechismus-Gesangbüchlein. 1598. Nr. 68 zu „Vom Himmel hoch da komm ich her" (vgl. den Art.) und in einer zweiten bei Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. LXI zu „Geborn ist Gottes Söhnelein";[1]) mehr aber in der dritten des Hannoverschen Gesangbuchs von 1646. Melodienanhang Nr. 4 (Ausg. 1648. Nr. 13) zu „Nun jauchzt dem Herren alle Welt" (vgl. den Art. Bd. II. S. 402), mit welchem Liede sie in der Hannoverischen Provinzialkirche noch jetzt im Gebrauch ist.

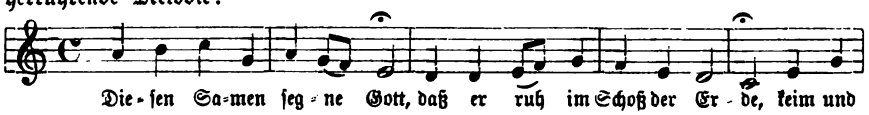
Unsre Aussaat segne Gott, Choral. Gleims Gedicht war in den rationalistischen Gesangbüchern als ein Gebet „um Gottes Segen bei der Aussaat" sehr verbreitet und hat auch eine ganze Reihe eigener Melodien erhalten. Wir verzeichnen von diesen vier, welche in kirchlichem Gebrauch standen und einige Verbreitung hatten. 1. Die erste derselben aus Joh. Heinrich Böhners Ch.-B. zum Kurpfälz. G.-B. 1785. Nr. 552, und vielleicht von Böhner selbst erfunden, heißt:



und war aufgenommen bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 242b. S. 209; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 319. S. 180, und Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 775. S. 344. — 2. Am meisten Verbreitung fand durch den Einfluß des Kühnauschen Choralbuchs die folgende zweite Weise von Joh. Christoph Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 149. S. 178. (6. Aufl. 1837. Nr. 294. S. 88):

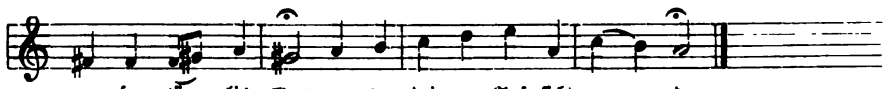


Sie steht bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 686. S. 311; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 376. S. 181 u. s. w. — 3. In den Schleswig-Holsteinischen Choralbüchern von Kittel 1803. Nr. 39. S. 42, und Apel 1817 und 1832 stand zu einem etwas geänderten Text des Liedes die folgende, vielleicht von Kittel herrührende Melodie:

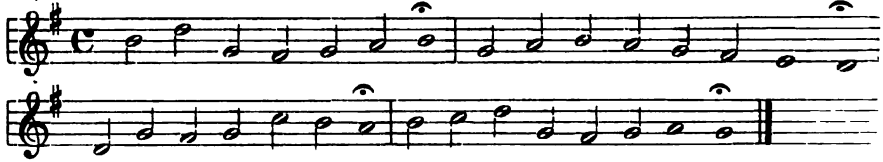


[1]) Vgl. diese bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 58. S. 25 mit Prätorius' Tonsatz, Layriz, Kern III. Nr. 427. S. 41, und Kocher, a. a. O. I. Nr. 70. S. 31.

Digitized by Google

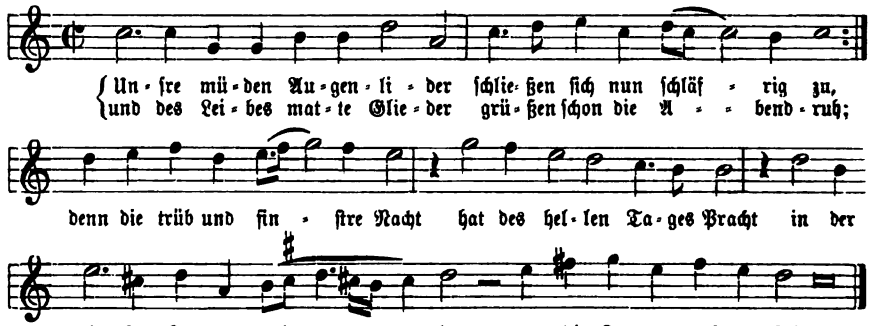


4. Die vierte Melodie endlich, die vielfach ohne Begründung Kittel als Erfinder zugeſchrieben wurde, erſchien bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 242a. S. 208 in dieſer Form:



Sie wurde ſo fortgepflanzt bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 774. S. 344; Gebhardi, Ch.-B. 1825. 1881. Nr. 288. S. 163; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 1078. S. 504 u. a., während ſie das Mel.-Buch zum Bad. G.-B. von 1836. Nr. 59. S. 34 in einer Überarbeitung brachte.[1])

Unſre müden Augenlider, Choral. Als einen „Abendſegen" bezeichnete Johann Franck dieſes ſein noch jetzt vielverbreitetes Abendlied, welches die Geſangbücher des 17. Jahrhunderts meiſt auf die Melodien „Werde munter, mein Gemüte" und „Wie nach einer Waſſerquelle" (dieſe Melodie iſt in der Frankf. Praxis 1680. Nr. 39. S. 44 ganz auf unſer Lied übertragen) verwieſen haben, nach denen es auch heute noch geſungen wird. Die beiden eigenen Melodien, welche das Lied erhalten hat, konnten daher nur wenig Eingang finden. Die erſte derſelben von Johann Weichmann erſchien in deſſen „Sorgenlägerin". Königsberg 1648. III. Nr. 4 — dieſes Liederwerk Weichmanns iſt zugleich auch die älteſte Quelle des Liedes — und heißt in ihrer originalen Form:

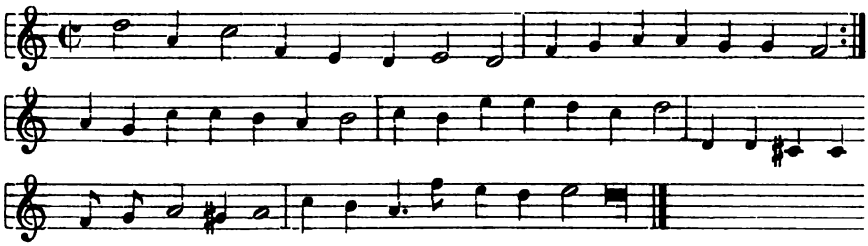


iſt jedoch nur von Sohren in ſeine beiden Geſangbücher, die Frankf. Praxis von 1668 und den Muſik. Vorſchmack. 1683. Nr. 899. S. 1177 aufgenommen, und

[1]) Weitere Melodien für das Lied, die aber keinen Eingang fanden, teilt Zahn, Melodien I. Nr. 1271. 1273. 1274. S. 336. 337 mit.

Digitized by Google

erſt in der Gegenwart von Zahn, Pſalter und Harfe 1886. Nr. 390. S. 263 wieder hervorgezogen worden. — Eine zweite Melodie erhielt das Lied von Chriſtoph Peter in deſſen „Andachts-Cymbeln". Freyberg 1655. S. 422, die dann auch Franck im „Geiſtlichen Sion" 1674. S. 213 aufnahm; es iſt dieſe:



Auch ſie iſt zu ihrer Zeit ſpurlos vorübergegangen und erſt neuerdings bei Sämann, Ch.-B. 1858, ſowie in den beiden Melodienſammlungen zum Pommernſchen G.-B. von Vollhagen, von Rautenburg und Flügel, und in der Hermannsburger Sammlung 1876 wieder aufgetaucht.[1])

Unterbart, Unterleiſtenbart, Frein harmonique. Um die eng menſurierten Gambenſtimmen der Orgel mit ihrem ſtarken Windzufluß vor dem Überſchlagen (vgl. den Art.) zu ſchützen und ihre Anſprache zu präziſieren, wendet man den Stimmblättchen (vgl. den Art. „Stimmvorrichtungen". Bd. III. S. 526. 527) über der obern Mündung offener Holzpfeifen ähnliche, länglich-viereckige Metall- oder Holzblättchen an, die am Unterlabium der Pfeifen vor dem Aufſchnitt angebracht und Unterbärte oder Unterleiſtenbärte[2]) genannt werden. Ein ſolcher Bart iſt ſo lang, als das Unterlabium breit, und ſo breit, als der Aufſchnitt der betreffenden Pfeife hoch iſt; er ſoll nicht näher als in einem Winkel von 45° gegen die Pfeifenmündung angebogen werden. An kleinen Pfeifen wird er am beſten durch Anlöten ſeiner untern Längskante an das Unterlabium befeſtigt, kann dann aber freilich nur noch an ſeiner obern Längskante reguliert werden. Für größere Pfeifen ſind die „Unterleiſtlein" des Prätorius praktiſcher, weil ſie ganz beweglich bleiben. Ein ſolcher Unterbart iſt auch für die Metallpfeifen ein „Leiſtlein" aus Hartholz; dieſes Leiſtchen erhält zu beiden Seiten durch c. $^3/_4$ ſeiner Breite zwei Sägeſchnitte und kann nun mittelſt dieſer ſo auf zwei zu beiden Seiten des Aufſchnitts der Pfeife angelötete Metallflügelchen geſchoben werden, daß es beliebig und je nach Bedürfnis gegen den Auf-

[1]) Friedr. Mergner hat in ſeinem Ch.-B. 1883. Nr. 171. S. 87. 88 eine weitere, von ihm geſungene Melodie zu dem Liede veröffentlicht.

[2]) Schon Prätorius, Synt. mus. II. S. 128 erwähnt, daß die Stammmütter der Gambenſtimmen, die „Schweizerpfeiffen mit kleinen Seitenbärtlein und Unterleiſtlein, als es die Orgelbauer nennen, gemacht werden, ſonſt wollten ſie ſchwerlich wegen der gar engen Menſur zur guten Intonation kommen."

Digitized by Google

schnitt an-, oder von demselben abbiegbar ist. — Seit kurzem ist eine neue Art von Unterbärten in Verwendung, die von Gavioli & Cie. in Paris aufgebracht und Frein harmonique genannt wurde.[1]) Bei dieser Vorrichtung hat das messingene „Leistlein" einen biegsamen, federnden Stiel, mit dem es wie eine Krücke verbunden ist; mittelst dieses Stiels, der am Unterlabium der Metallpfeifen angelötet, an dem der Holzpfeifen aber angeschraubt ist, kann der ganz freibleibende Unterbart leicht reguliert werden, behält seine Stellung sicher und ist an Pfeifen jeder Größe gleich gut verwendbar.[2])

Unterlabium heißt der untere, dem Oberlabium (vgl. den Art.) gegenüberstehende Rand des Aufschnitts (vgl. den Art.) der Orgelpfeifen. Das Unterlabium wird an Holzpfeifen durch ein besonderes Stückchen Hartholz, den Vorschlag (vgl. den Art), gebildet, an Metallpfeifen aber in den obern, erweiterten Teil des Fußes selbst eingedrückt. Von dem Kreis, welchen der obere Rand des Metallfußes bildet, wird $^1/_4$ durch Pressen über einer Form in eine gerade Linie verwandelt, deren Länge die Breite des Labiums und der Kernspalte giebt. Bei Herstellung dieses geradlinigen Labienrandes wird zugleich noch ein unter ihm liegendes halbkreisförmiges Stück des Fußes platt gedrückt; damit hat man das gewöhnliche Unterlabium derjenigen Pfeifen, die ins Innere der Orgel zu stehen kommen. Prospektpfeifen dagegen erhalten als Verzierung aufgeworfene Labien: die halbkreisförmige Abplattung wird aus dem Fuße ausgeschnitten, der Rand dieses Ausschnitts c. 1,5 cm aufgetrieben und auf denselben eine ihn deckende starke Zinnplatte gelötet, die nun das Unterlabium bildet. Die Stellung der Kante des Unterlabiums zum Kern und zum Oberlabium ist für die Intonation der Pfeifen von Bedeutung. „An Silbermannschen Orgelpfeifen ist zu bemerken, daß das Oberlabium nicht genau über dem Unterlabium, sondern etwa um seine eigene Dicke über dasselbe vorsteht. Ladegast baut seine Pfeifen ebenso und bestätigt, daß, wenn die Unterfläche des Kerns und die Oberkante des Unterlabiums sich in genau derselben Ebene befinden, die Pfeife ohne weitere Korrekturen anspricht, sobald die Labien in der angegebenen Weise zu einander stehen. Es ist auch ganz begreiflich, daß bei der beschriebenen Stellung von Kern und Unterlabium der Luftstrom ein

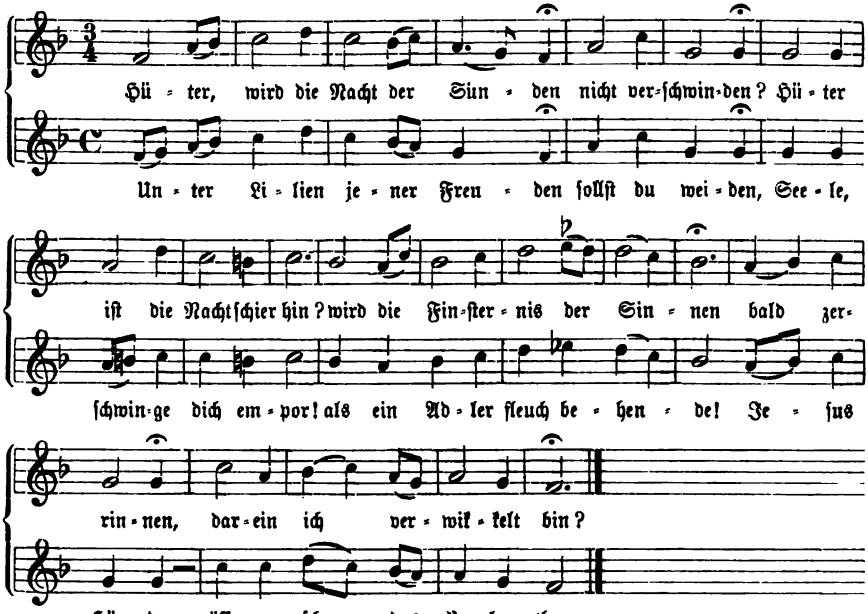
[1]) Es giebt noch keinen deutschen Namen für die Vorrichtung, deren französische Bezeichnung wörtlich übersetzt etwa „harmonischer Zaum", „Harmoniezügel" bedeutet. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 868 schlägt „Klangzügel" vor, aber das ist weder verständlich noch bezeichnend. Also bis auf weiteres eben ein Unterbart mit eigentümlicher Befestigung.

[2]) Abbildungen der verschiedenen Unterbärte giebt Allihn, a. a. O. Atlas Taf. LV. Fig. 7—10 — Über die Wirkung des Frein harmonique ist bei Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 20 berichtet: „Rieger in Jägerndorf baut Zinngamben, die überaus eng sind (11 mm Durchmesser für a^1), den frein harmonique haben und bei verstärktem Wind präcis ansprechen." — Auch die sämtlichen, auf sehr hohen Winddruck (106 mm und 150 mm d. h. auf 46° und 65°) intonierten Gambenstimmen der Konzertorgel der Philharmonie in Berlin haben diese Vorrichtung. Vgl. die Zeitschr. „Die Orgel". Heft I. S. 3. 4.

Digitized by Google

wenig nach außen gerichtet ist. Soll er genau senkrecht blasen, so muß die Kante des Unterlabiums höher stehen, eine Stellung, die schwieriger zu treffen ist als die erstere." Wenn beim Intonieren die Weite der Kernspalte mittelst des Unterlabiums reguliert werden muß, so darf dieses durchaus nicht verbogen werden.

Unter Lilien jener Freuden, Choral. Das bekannte Lied Joh. Konrad Allendorfs, das für den Kirchengebrauch kaum geeignet erachtet wird, weil sein „Inhalt zu weich und süßlich" sei,[1]) erschien in einem der Einzeldrucke der Lieder des Verfassers (Halle 1733?), die gesammelt als „Cöthnische Lieder" sehr bekannt wurden. Unser Lied steht in den „Cöthnischen Liedern". 2te Ausg. 1736. S. 201. 3te Ausg. 1740. Nr. 77. S. 205—207, und war von Anfang an auf die Melodie „Wo ist meine Sonne blieben" (vgl. den Art.) verwiesen. — Thommen, Musik. Christenschatz. Basel 1745. Nr. 496. S. 646. 647 übertrug sodann auf dasselbe eine Weise, die er als eine „Herrnhutische" bezeichnete und die im „Singe- und Betbüchlein" 1727. Anh. S. 17 mit dem Liede „Hüter, wird die Nacht der Sünden" zuerst erschienen war. Sie heißt im Original und in der Umgestaltung Thommens:

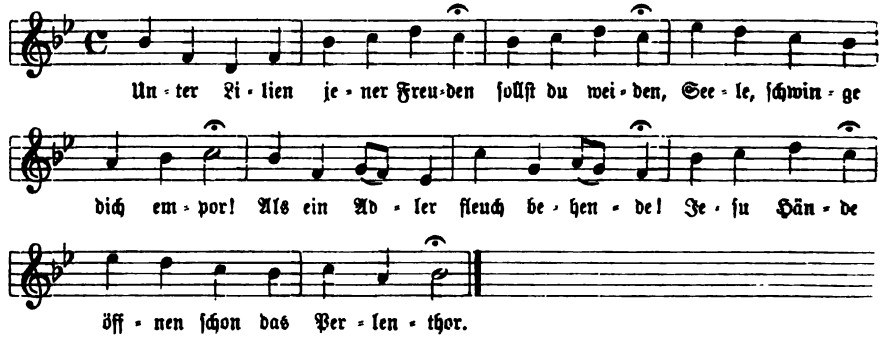


und ist fortgepflanzt im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 86b. S. 64; bei Schicht, Ch.-B. II. Nr. 897. S. 397; Hering, Ch.-B. 1825; Kocher, Stimmen 1838.

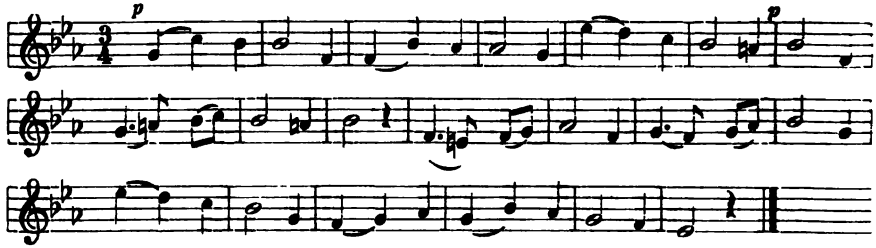
[1]) Vgl. Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenliedes 1855. II. S. 35. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 288.

Digitized by Google

Nr. 678. S. 685. 686; Karow, Ch.-B. 1848; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 934. S. 437 u. a.[1]) — Die erste eigene Melodie erhielt unser Lied von Johann Schmidlin, in dessen „Singendem und spielendem Vergnügen reiner Andacht ꝛc." Zürich 1758. 1792. Nr. CCXLIII. S. 880. 881; doch war sie nicht für den kirchlichen Gebrauch gemeint und ist für denselben auch nicht tauglich. — Einigen Eingang bei Anding, Ch.-B. 1868; Helfer-Prüfer, Ch.-B. 1870, und im G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 571. S. 537 hat die folgende zweite Weise gefunden, deren Quelle das Wernigerod. Ch.-B. von Günther 1831. Nr. 102 ist; sie heißt:



— Das Elberfelder G.-B. der Reform. 1853. Nr. 241 brachte eine dritte Melodie, die aber bis jetzt keinerlei Beachtung gefunden hat. Die zur Stunde wohl bekannteste Melodie unsres Liedes ist die folgende vierte von Karl Voigtländer (vgl. den Art.):



Sie erschien zuerst gedruckt in der „Reiseharfe" (von Karl Straube). Werder bei Jüterbog 1853. Nr. 96. S. 120. 121 und ist in pietistischen Liedersammlungen allgemein verbreitet und neustens als „geistliches Volkslied" auch in kirchliche Choral-

[1]) Mit dieser Melodie ist verwandt die ältere Durfassung der Weise „Meine Armut macht mich schreien" im Freylinghausenschen G.-B. 1704. I. Nr. 662. S. 1031—1032. Vgl. den Art. Bd. II. S. 162. 163. Auch sie wird neuerdings unsrem Liede öfters beigegeben. — Flügel im Mel.-Buch zum Bollhagenschen G.-B. 1863 hat auf dasselbe außerdem noch die Weise „Seele, du mußt munter werden" von Friedr. Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 178. S. 112 übertragen. Vgl. Bd. III. S. 322. 323.

Digitized by Google

bücher, wie das Ch.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Anh. Nr. 15. S. 130; Steinhäuser, Ch.-B. (1888). Anh. A. Nr. 15. S. 86 u. a. aufgenommen worden.[1])

Untermanual, Unterklavier, Unterwerk. In der alten Orgel hatte jede Abteilung, oder jede Windlade mit ihren auf einem Manual spielbaren Stimmen ihren traditionellen Platz. Als man daher auch noch das seither für sich gebrauchte Positiv mit der Hauptorgel verbinden wollte, aber im Gehäuse dieser keinen Platz für dasselbe fand, stellte man es als Rückpositiv hinter dem Rücken des Organisten an der Brüstung des Orgelchores auf und führte seine Traktur unter dem Fußboden durch nach dem Klavierschrank. Hier endete sie am nächsten bei dem untersten Klavier und wurde daher auch an dieses angehängt. So wurde das Rückpositiv, das ja ohnedies gewöhnlich tiefer stand als das Pfeifwerk der eigentlichen Orgel, zum Unterwerk, und sein Klavier zum Untermanual. Zum Hauptwerk aber gehörte das obere Manual, und da die weitaus größere Mehrzahl der Orgeln ein drittes, noch höher liegendes Manual nicht hatten, so nannte man das Hauptwerk Oberwerk, wie dies fast durchgängig bei Michael Prätorius 1619 und zum Teil noch bei Adlung 1768 der Fall ist. Bei dreimanualigen Werken erhielt das Ober- oder Brustwerk das Obermanual, und das des Hauptwerks wurde dadurch das mittlere. Diese Anordnung ist in Mittel- und Norddeutschland auch jetzt noch die gewöhnliche, während in Süddeutschland durch Walcker und seine Schüler die andere beliebt wurde, nach der das Hauptmanual unten, das Manual der dem Rückpositiv entsprechenden Orgelabteilung in der Mitte und das des Ober- oder Echowerks oben liegt.[2])

Unterplatte, Die, am Spanbalg der Orgel. Sie wird gleich der Oberplatte (vgl. den Art.) entweder aus Bohlenstücken, die mittelst Nut und eingeschobener Holzschiene zusammengefugt, oder mittelst Zapfen zusammengedübelt und geleimt werden, oder aus Rahmen mit Füllungen hergestellt, die bald gleich den Thürfüllungen in den Rahmen eingeschoben, bald mit möglichst breiter Auflage auf denselben aufgeleimt und aufgeschraubt und deren Winkel inwendig mit Lederstreifen verklebt werden. Töpfer zieht nach seiner Erfahrung Bälge mit Rahmenplatten der letztgenannten Art vor, weil sie bei etwaigem Werfen des Holzes am meisten

[1]) Die beiden hier nicht mitgeteilten Weisen findet man nebst noch einer fünften Melodie von dem elsässischen Pfarrer Ihme (Halleluja 1893. Nr. 179. Ausg. 1888. Nr. 193), bei Zahn, Melodien II. Nr. 2558. 3560. 3562. S. 435. 436.

[2]) Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 19 hatte die vom älteren Müller in Breslau 1805—1810 erbaute Orgel im dortigen Dom als erstes Beispiel der zuletzt genannten Anordnung der Klaviere angeführt, und ihm hat man seither nachgeschrieben. Aber Beispiele dieser Anordnung finden sich schon 100 Jahre früher, vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 234. 239. 240. — In der dreimanualigen Orgel der Johanniskirche in Stuttgart, die zugleich als Konzertorgel disponiert ist, hat Prof. Faißt das Hauptmanual wieder in die Mitte legen lassen, vielleicht weil diese Anordnung für das kunstmäßig-virtuose Orgelspiel doch günstiger ist.

Digitized by Google

nachgeben können, ohne Luft durchzulaſſen. Sonſt ſind die Meinungen der Orgelbauer, ob Bohlen- oder Rahmenplatten vorteilhafter ſeien, geteilt. Die Bohlenplatte ſoll nach der Ausarbeitung bei mehr als 2 m Balglänge noch 5,5 cm, bei c. 2 m Balglänge mindeſtens noch 4 cm dick ſein. Bei der Rahmenplatte ſollen die drei Längs- und drei Querrahmenſchenkel c. 16 cm breit und 8 cm dick, die vier Füllungen aber 2,5 cm dick und ſo eingefügt ſein, daß ſie inwendig im Balg mit der Rahme eine ebene Fläche bilden. Zum Schutz gegen das Verwerfen erhält die Unterplatte drei Querſtücke, die aufgeleimt und mittelſt Holznägeln oder Holzſchrauben noch weiter feſtgemacht werden. Auf die Lagerhölzer des Balglagers wird ſie ebenfalls mit Nägeln oder Schrauben ſo befeſtigt, daß keine Gewalt ſie losreißen kann. Ehedem legte man die Unterplatten in horizontaler Ebene feſt, ſo daß die Oberplatte bei aufgehendem Balg einen an Größe wachſenden, bei zugehendem aber abnehmenden Winkel mit ihr bildete. In der Folge aber erkannte man, daß dieſe Bewegung und Stellung der Oberplatte, wenn auch nicht die einzige, ſo doch mit eine der Urſachen der ungleichen Windgebung des Keilbalges ſei,[1]) und deswegen legt man jetzt die Unterplatte am hintern, aufgehenden Ende des Balges genau ſoviel tiefer feſt, als der Balgaufgang beträgt, ſo daß nun bei aufgezogenem Balg die Oberplatte horizontal liegt und dagegen die Unterplatte die Diagonale des Keils bildet. — Die Unterplatte erhält zwei Ausſchnitte: den einen für die Schöpfventile (vgl. den Art.), den andern für den Windauslaß nach dem das Kropfventil (vgl. den Art.) enthaltenden Kropfſtück (vgl. den Art. „Kropf") des Hauptkanals (vgl. den Art. „Windkanäle"). Jenes wird gewöhnlich gegen das hintere aufgehende Balgende zugemacht, dieſes kann zwar beliebig da angebracht werden, wo es für die Weiterführung des Windes vorteilhaft erſcheint, doch liegt es meiſt am vorderen Keilende des Balges.[2])

Unterſatz, öfters auch Majorbaß,[3]) die bekannte tiefſte Pedalſtimme der Orgel, ein Gedakt mit 32′ Tongröße. — „In den Zeiten der Übereinſtimmung —

[1]) Vgl. hierüber auch den Art. „Balg". Bd. I. S. 117.

[2]) Heinrich, Orgelbau-Reviſor. 1877. S. 14 meint, da „zwei ſo große Ausſchnitte die untere Balgplatte ſehr reduzieren, ſei es beſſer, wenn der Einſchnitt für den Windauslaß mehr nach der Mitte der Platte zu komme, und wenn man unter dem Kropf das Schöpfventil anbrächte, wäre überhaupt nur ein Ausſchnitt aus der Platte erforderlich." Dadurch wäre dann freilich andrerſeits wieder unmöglich gemacht, was Töpfer, Die Orgel ꝛc. 1862. S. 14 erreichen will, wenn er ſagt: „Gut iſt es, wenn der Rahmen (des Schöpfventils nämlich) ſo groß iſt, daß nach Abſchrauben desſelben ein Arbeiter mit dem Oberleib in den Balg kommen kann, um etwaige kleine Reparaturen dort vornehmen zu können."

[3]) Gegen dieſen Namen der Stimme, der neuerdings immer häufiger vorkommen ſoll, hat der Organiſt B. Heinrich in Lüben, Euterpe 1867. S. 61 mit Recht geltend gemacht, daß eine „nur komparative Bezeichnung für einen ſuperlativen Begriff" (32′ Ton iſt das größte Tonmaß in der Muſik überhaupt) unrichtig und daher der „altherkömmliche deutſche Name Unterſatz 32′" beizubehalten ſei. „Nicht weniger richtig wäre Subbaß 32′, wiewohl man mit

Digitized by Google

so lange Karls d. Gr. Orgel zu Aachen das einzige Modell blieb für die neuen Orgelwerke, die in Deutschland, Frankreich, Italien und den Nachbarländern gebaut wurden — und noch darüber hinaus hieß die vorn stehende Pfeifenreihe der „Vordersatz (Prästant)", das unmittelbar dahinter stehende Pfeifenwerk der „Satz" (Locatio, Mixtur). Eine neu gewagte Pfeifenform, die konische, wurde an das Ende gestellt und „Nachsatz (Nassat)" genannt, und eine später hinzugekommene Stimme, die sich durch ihre größere Tiefe von den übrigen Stimmen abhob und gleichsam deren Tonfundament bildete, erhielt den Namen „Untersatz". Sie scheint zunächst auf einer Verlängerung der Windlade nach der Tiefe gestanden und die Veranlassung zur nachmaligen Erfindung des Pedals gegeben zu haben." Die Bezeichnung der tiefsten Stimme einer Orgel überhaupt als Untersatz erhielt sich fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Da diese tiefste Stimme in Orgeln mittlerer Größe meist das Gedackt 16′ war, das wir jetzt Subbaß (vgl. den Art.) nennen, so findet sich dieses bei Prätorius gewöhnlich und bei Adlung noch öfters als „Untersatz 16′," ja selbst bei Sponsel kommt es als „Pileata maxima 16′" (Orgel zu Regensburg) noch vor. War die tiefste Stimme eine andere, etwa eine Posaune, so hieß auch sie Untersatz, und es stand z. B. in Samuel Scheidts Orgel zu Halle ein „Grober Posaunen Untersatz 16′," in der Orgel zu Gera ein „Posaunenuntersatz 32′ und 16′" und das „Wort war eigentlich general," wie Adlung meint.[1]) Jetzt nennt man Untersatz nur noch die obige gedackte Pedalstimme mit 32′ Ton. Sie ist die Tongrundlage des Pedals, sei es nun, daß sie nur als Kombinationston des normalen 16′ Tones, oder aber als Fundament einer selbständigen 32′ Tonreihe dienen soll. Um seinem Zweck zu entsprechen, muß der Untersatz einen kräftigen, vollen und dicken Grundton geben und bedarf dazu weitester Mensur — bei Ladegast, Schwerin, hat er Mensur 10, gegen Normalmensur 7, ist also 6 Töne weiter, als das Principal; die Quadratseite des C_1 16′ hat 202 mm Breite und sein Aufschnitt ist 67,3 mm hoch — und reichlich bemessenen Luftzuflusses — dasselbe C_1 16′ braucht c. 8 Liter in der Sekunde —; er wird schon seiner Größe wegen, dann aber auch zur Beförderung des von ihm verlangten dunkeln Tones mit Holzkörpern gebaut. Da diese Körper in der tiefsten Oktave ein bedeutendes Gewicht haben, so verlangte der Orgelbauer Haas, daß sie durch ein besonderes Gestell gestützt werden, damit sie nicht zu schwer auf die Windlade drücken; die Füße belederte Haas unten, um jeglichen Windverlust zu verhüten. — Was nun aber die Wirkung des Untersatz 32′ anlangt, so ist es eine alte Klage,

dem Registernamen Subbaß jetzt allgemein den Begriff des 16′ Tones verbindet. Auch die alte theoretische Benennung „maxima pileata" (scil. vox) hat sehr viel für sich, da sie das größte Tonmaß mit dem Superlativ „maxima" unzweideutig bezeichnet und zugleich durch den Zusatz „pileata" den Charakter der Stimme als einer gedeckten richtig angiebt."

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 154. Prätorius, Synt. mus. II. S. 167. 170. 173. 194. Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 156. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 80. 81.

Digitized by Google

daß sie den von einer so großen und teuren Stimme gehegten Erwartungen nicht immer entspreche. Schon Prätorius meinte: „es ist daraus kein rechter verständlicher Ton zu vernehmen“ und Adlung bemerkt: „vor sich klingt er nicht wohl, und sind dessen große Pfeifen fast, als wenn ein Wind gehet.[1]) Damit stimmen auch die Orgelkundigen der Gegenwart noch überein. So sagt Töpfer: „der Untersatz 32′ ist nur selten so geraten, daß seine Wirkung den auf seine Herstellung verwendeten Kosten entspricht. Mir ist wenigstens noch kein gedeckter 32′ vorgekommen, welcher bis zum C_2 seinen richtigen Grundton gegeben hätte; daher zähle ich die meisten existierenden Untersätze zu den Geld und Wind verschwendenden Stimmen, die in der Regel ihren Platz nicht wert sind.“[2]) Dagegen bemerkt Heinrich, daß schon durch eine Quinte $10^2/_3$′, der Untersatz 32′ sehr gehoben werde, ebenso wird anerkannt, daß er „in Gesellschaft seiner jüngeren Kollegen gar ernsthaft mitspreche,“ dem Gesamtton des Pedals „eine ungemeine Fülle, Gravität und Erhabenheit“ gebe und „besonders beim vollen Werk von großer und hervortretender Wirkung“ sei.[3]) Den Grund der geringen musikalischen Leistungen unsrer Stimme in ihren tieferen Tönen glaubte man in mehreren Umständen finden zu sollen. Weil Walcker in der Orgel der Paulskirche zu Frankfurt 1833 den Untersatz in den tiefsten Tönen nicht anders zur Ansprache bringen konnte als dadurch, daß er die Pfeifenwände verdoppelte, meinte der schon genannte Orgelbauer Haas, zu dünne Wände vermögen der in einer so großen Pfeife schwingenden Luftsäule nicht den Widerstand entgegenzusetzen, der für die Bildung des Tones notwendig sei; daher verlangte er die ganz bedeutende Holzdicke von 8 cm. Einen weiteren Grund glaubte Haas darin finden zu sollen, daß der am Labium schwingende Luftstrom nicht genug zusammen gehalten werde, und daher die Luftsäule in der Pfeife nur soweit in Bewegung setze, daß sie statt der Welle ihres Grundtones nur die ihres nächsten Aliquottones geben könne; er suchte dies durch Anwendung von Kastenbärten zu beseitigen. Jetzt ist von Helmholtz nachgewiesen, daß der eigentliche Grund dieser Erscheinung beim Untersatz 32′ ein akustischer ist: unser

---

[1]) Vgl. Prätorius, a. a. O. II. S. 139. Adlung, a. a. O. I. S. 79. Aus dem Wind bei Adlung ist dann bei Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 93, auch noch in der Ausg. von Kothe 1887. S. 169 gar ein „fernes Sausen des nahenden Sturmwindes“ geworden.

[2]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst II. 2. S. 651. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 256. Auch Heinrich, Orgellehre 1861. S. 42 meint: „gewöhnlich steht diese Stimme nur zum Staat in der Orgel. Wenig Vorteil für viel Geld!“ und im Orgelbau-Revisor 1877. S. 49 teilt er mit: „ich habe deshalb den hiesigen Untersatz 32′ bis dahin, wo der Ton der gedeckten Pfeifen als Ton erscheint, offen gemacht, was von sehr guter Wirkung ist, namentlich in Verbindung mit $10^2/_3$′′. — Dagegen können die sonderbaren Expektorationen bei Lederle, Die Kirchenorgel 1882. S. 123. 124 wohl kaum aufkommen.

[3]) Vgl. Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgel. 1815. S. 202. Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg I. 1875. S. 67. Zimmerthal, Beschreibung der Orgel zu Lübeck. 1859. S. 17.

Digitized by Google

Ohr ist nicht fähig, den 32′ Ton mehr aufzufassen, denn die Grenze unsrer Tonempfindung reicht nur wenig unter das C_1 16′ hinab. Wenn also das C_2 des gedeckten Untersatzes 32′ angeschlagen wird, so ist für unser Ohr nicht mehr der Grundton vorhanden, sondern nur die Obertöne, welche eine gedeckte Pfeife allein bilden kann, nämlich Quint, Terz u. s. w. und wir hören statt C_2 nur G e u. s. w. Für die tiefe Oktave unsrer Stimme ist also, wie Allihn meint, der akustische 32′ Ton am Platze, der als Kombinationston durch Zusammenstellung des 16′ mit dem $10^2/_3$′ gewonnen wird. Diesen akustischen 32′ Ton hat zuerst Abt Vogler aufgebracht, und jetzt wird er von Walcker, Sauer u. a. vielfach verwendet. — Schließlich ist auch noch ein Manualuntersatz 32′ zu erwähnen, ein Bordun 32′, der im Hauptmanual der großen Orgelwerke von Walcker, Ladegast, Schulze u. a. sich findet, aber nur von klein c oder g an geht und den Zweck hat, der selbständigen 16′ Tonreihe eines solch großen Hauptwerkes als Kombinationston zu dienen.[1])

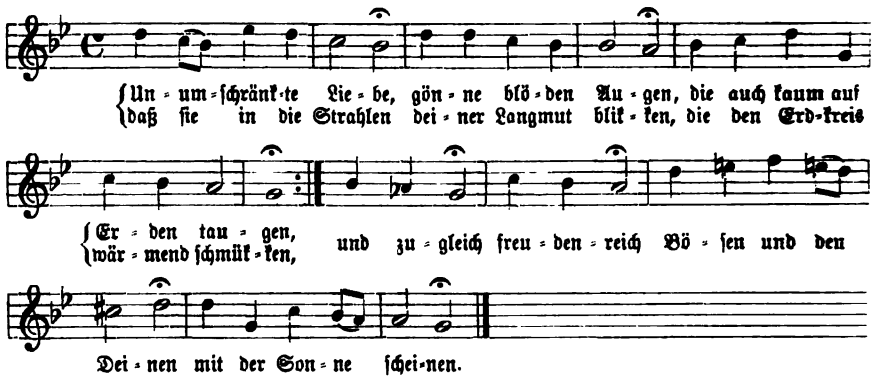
Unumschränkte Liebe, Choral. Dr. Joh. Jak. Rambach „Poetische Fest-Gedanken". 3te Ausg. 1729. S. 187—189 (auch im „Geistreichen Haus-Gesangbuch". 1735. S. 39) hatte seinem Liede über „Die verschonende Langmut Gottes" die Melodie „Wunderbarer König" zugewiesen,[2]) nach der es auch jetzt noch gesungen wird. Doch hat es auch eigene Melodien erhalten. Die erste derselben von Johann Ludwig Steiner erschien in dessen „Neuem Gesang-Buch." IIter Teil. Zürich 1735. Nr. CIV. S. 348—352, ist aber nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen. Eine zweite Weise dagegen hat in der Hannoverischen Provinzialkirche Geltung. Sie ist von F. H. C. Meyer (vgl. den Art.) erfunden und in dem von ihm zum Hannovr. G.-B. von 1740 besorgten Melodienhefte (1741) Nr. 20 zuerst gedruckt worden. Diese Melodie lautet ohne die von Meyer beigegebenen Verzierungen:

---

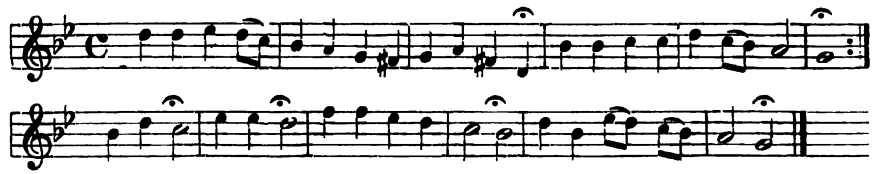
[1]) Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 40. 41 bemerkt aber zu dieser Stimme: „dieselbe ist nicht praktisch, denn sie verdunkelt und zuletzt wird das Gehör so verwöhnt, daß es einen 64′ haben möchte. Ich habe den Bordun 32′ aus meiner Orgel genommen und in seine Stelle das weit wichtigere und nötigere Kornett 3fach gesetzt." — Interessant ist übrigens, daß schon bei Prätorius, a. a. O. II. S. 172. 173 die Spur eines Manualuntersatzes sich findet. Dort ist berichtet, daß in der Orgel „im Thumb" zu Magdeburg, „von M. Heinrico Compenio uffgerichtet, vermag 42 Stimmen," auf dem „Ober-Werk" (das wir jetzt Hauptwerk nennen) ein „Principal großer Untersatz bis ins F von 24 Fuß" gestanden habe.

[2]) Diese Melodie überschreibt Layriz, Kern II. Nr. 326. S. 110 mit dem Anfang unsres Liedes und bemerkt dann merkwürdigerweise in seinem Quellennachweis S. VII zu derselben: „Joh. Balth. König 1738? Lu. Reichardt," scheint also zu meinen, seine Melodie sei von Louise Reichardt nach König gebildet worden. Es ist aber wörtlich genau die zweite, aus Joh. Mich. Müllers Ch.-B. 1719. Nr. 155 zuerst bekannte Weise von „Wunderbarer König".

Digitized by Google



und ſteht im Lüneb. Melodienheft von Henne 1767; Böttner, Ch.=B. (1800). 1817. Nr. 130. S. 83; Stolze, Ch.=B. 1834. Nr. 209. S. 155; Molcks Mel.=Buch 1834 und Ch.=B. 1836. 1857; Enckhauſen, Ch.=B. 1846. Nr. 137. 2te Ausg. Nr. 159; Anger=Junghans, Mel.=Buch 1864, und Hille, Ch.=B. 1886. — Die folgende dritte Melodie unſres Liedes iſt bei Jakob und Richter, Ch.=B. II. Nr. 1314. S. 988 aus einem „Handſchr. Ch.=B. aus Salzbrunn. Ende des 18. Jahrh." mitgeteilt:

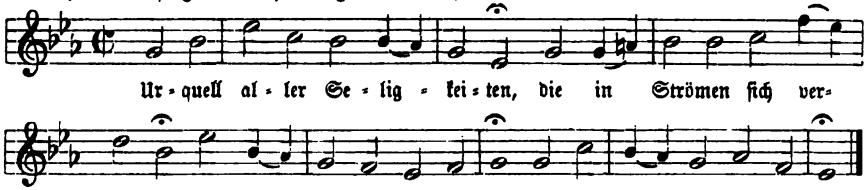


Urania, eine 1844 von dem Muſikalienhändler Gotthilf Wilhelm Körner (vgl. den Art.) in Erfurt — als Ernſt Hentſchel (vgl. den Art.) mit der Euterpe (vgl. den Art.) von ihm wegging — gegründete und längere Zeit auch redigierte kleine Muſikzeitſchrift. Sie war anfänglich nur ein „Muſikaliſches Beiblatt zum Orgelfreund" (1844—1851) und hauptſächlich beſtimmt, die Intereſſen des Körnerſchen Orgelmuſikverlags zu fördern. Dann wurde ſie „eine muſikaliſche Zeitſchrift zur Belehrung und Unterhaltung für Deutſchlands Organiſten und Volksſchullehrer", und ſollte, wie noch andere Editionen Körners, für dieſe „unentbehrlich" ſein (von 1852 an). Seit Mitte der ſechziger Jahre war ſie eine „Muſikzeitſchrift" für alle, welche das Wohl der Kirche beſonders zu fördern haben. Begründet von G. W. Körner, fortgeſetzt von A. W. Gottſchalg (vgl. den Art.) und ſeit 1888 erſcheint ſie „in erweiterter Geſtalt und in ſchmuckerer Ausſtattung ohne Preiserhöhung" als „Muſikzeitſchrift für Orgelbau, Orgel= und Harmoniumſpiel, ſowie für muſikaliſche Theorie, kirchliche, inſtruktive Geſangs= und Klavier=Muſik. Herausgegeben von A. W. Gottſchalg. Erfurt, A. Conrady" in jährlich 12 Nrn. 4°,

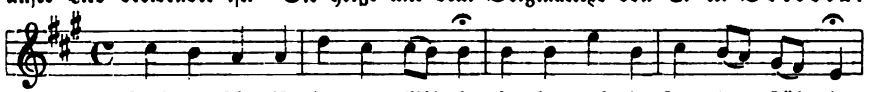
Digitized by Google

hat aber nur „einen verhältnismäßig kleinen Leserkreis.“[1]) Auch die Urania enthält, gleich der Euterpe, in ihren nahezu 50 bis jetzt erschienenen Jahrgängen einen reichen und wertvollen Schatz von Artikeln und Mitteilungen jeglicher Art über alle Teile evangelischer Kirchenmusik.

Urquell aller Seligkeiten, Choral. Das Lied, von dem bekannten Christ. Friedr. Daniel Schubart 1780 verfaßt, erschien in einer Bearbeitung von G. F. Stäudlin im Württ. G.-B. 1791. Nr. 404. S. 211. 212, und kam von da auch ins Württ. G.-B. von 1844. Nr. 21, sowie in einige neuere, wie das Hamburger, das Drei Kantone G.-B. 1868 und das Breslauer 1880. Obwohl es füglich nach einer der Melodien von „Sollt es gleich bisweilen scheinen“ gesungen werden konnte, erachtete man doch eigene Melodien für das Lied notwendig, die man in Originalen und Übertragungen beschaffte. — Für die „Vierstimmigen Gesänge der evangelischen Kirche“. Stuttg. 1825. Nr. 193. S. 352. 353 schrieb Silcher die folgende erste eigene Weise des Liedes:

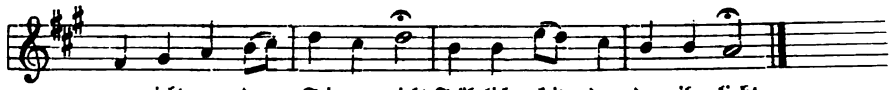


die ins Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 193. S. 70. 1844. 1876. Nr. 34. S. 32. 33 kam und in Württemberg kirchliche Geltung erlangte. Auch sonst noch fand sie Aufnahme im Hamb. Mel.-Buch 1850, bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 414. S. 190, Kulke, Ch.-B. 1865, im Drei Kantone G.-B. 1868. Nr. 37. S. 73. 74 und bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 187. S. 165. — Übertragen wurden auf das Lied: Die Melodie „Von dem Trost aus Jesu Leiden“ (vgl. den Art.) aus dem Brüder-Ch.-B. von 1784; ferner die Melodie „Liebster Jesu, du wirst kommen“ (vgl. den Art.) aus dem Darmst. G.-B. 1698. S. 269, im Oldenb. Mel.-Büchlein, 2. Aufl. 1891. Nr. 102. S. 31, und eine Weise von Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 377. S. 166, die ursprünglich dem Liede „Froh zu sein ist Gottes Wille“ zugehört, im Breslauer Mel.-Buch 1880. Nr. 157. S. 41 (Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 136. S. 159) aber für unser Lied verwendet ist. Sie heißt mit dem Originaltext von C. A. Overbeck:

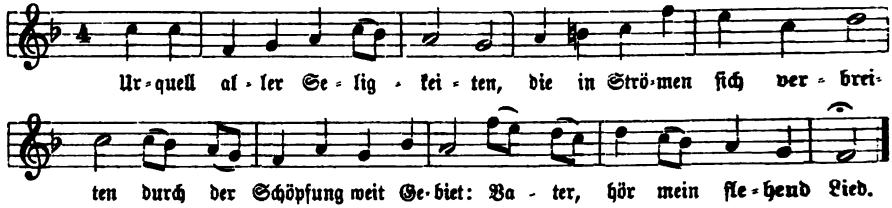


[1]) Wie Gottschalg im Pädag. Jahresbericht von 1887. Bd. XL. S. 333 selbst mitteilt, indem er den „Mangel an Corpsgeist“ unter den deutschen Organisten, deren „einziges ideales Band“ die Urania sein soll, beklagt.

Digitized by Google



Eine zweite eigene Melodie hat Kocher für notwendig erachtet und daher noch folgende komponiert:



die er in ſeiner Choralſammlung „Zionsharfe". 1855. I. Nr. 413. S. 190 mitgeteilt und daſelbſt S. 555 ausdrücklich als ſein Eigentum bezeichnet hat. Sie hat jedoch weiteren Eingang bis jetzt nicht gefunden.

V.

Vacat, es fehlt (scil. vox), oder **Vacant**, es fehlen (scil. tibiae), iſt die hie und da vorkommende Aufſchrift eines Regiſterzugs in der Orgel. Man bringt einen ſolchen blinden Zug an, entweder als einſtweilige Anlage für eine ſpäter noch einzuſetzende Stimme, oder auch nur, wie Adlung meint, „propter eurythmiam. um die Zahl derer manubriorum voll zu machen."[1])

Vagans, scil. vox, verdeutſcht **Vagant**, die „ſchweifende" Stimme, der „Schweifende", dann Quintus, „ſonſten auch Vox quinta, oder ſchlechtweg Quinta," wurde in der älteren polyphonen Vokalmuſik „die fünffte Stimme in fünfffstimmigen Kompoſitionen genennet, weil ſie bald ein Diskant, Alt, Tenor und Baß" ſein konnte, oder auch „weil das Stimmbuch des Quintus Sätze für verſchiedene Stimmgattungen vereinigte und daher, wenn mehrere Stücke daraus geſungen wurden, von einer Stimme zur andern wandern mußte."[2]) Den alten

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 116. Mit dem Anbringen blinder Manubrien aus letzterem Grunde aber war der Kapellmeiſter Agrikola durchaus nicht einverſtanden. Vgl. ebendaſ. II. S. 20.

[2]) Die erſtere Erklärung giebt Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 642, und mit ihm ſtimmen die älteren Schriftſteller überein. So ſagt z. B. der Rektor C. Chr. Beyer in ſeiner Überſetzung des Gedichtes von Nikodemus Friſchlin, De nuptiis Ludovici ducis Wirtenbergensis. Tübingen 1578:

Digitized by Google

Theoretikern galt der Tonſatz für die vier gewöhnlichen Stimmen als Norm.[1]) Aber ſchon die Tonſetzer der zweiten niederländiſchen Schule (1450—1550) mochten ſich damit nicht mehr begnügen, ſondern ſchrieben ganze Stücke, oder auch einzelne Sätze in größeren Kompoſitionen für fünf und mehr Stimmen, um eine künſtleriſche Steigerung zu erzielen. In alten fünfſtimmigen Tonſätzen findet man nun zwar bald die eine, bald die andere der vier Stimmen verdoppelt, weitaus am häufigſten („insgemein", wie Walther ſagt) erſcheint jedoch der Vagant als zweiter Tenor.[2]) Vielleicht iſt dies daraus zu erklären, daß — da in der älteren polyphonen Kompoſition der eigentliche Tenor als Cantus firmus eine Veränderung nicht geſtattete, die Tonſetzer einen zweiten Tenor zu freier Führung zur Verfügung haben wollten.

Vahlbruch, Johann Friedrich Wilhelm, der Amtsvorgänger H. W. Stolzes (vgl. den Art.) als Stadt- und Schloßorganiſt in Celle, war 1767 geboren. Er erlangte ſeine Stelle als Nachfolger des Kantors und Organiſten Johann Heinrich Henne wohl noch in deſſen Todesjahr 1798, oder doch auf Neujahr 1799. Bei

---

„Darumb würd gnennet der Vagant:
Weil ſie bey keiner Stimme bleibt,
Sondern ſich auff und nider treibt,
Gibt jeder Stimm ein Zuſatz gut,
Dem Queckſilber ſich gleichen thut,
Weil ſie jr ſelber laßt kein rhu,
So hin und wieder laufft darzu."

Vgl. Sittard, Zur Geſch. der Muſik am Württemb. Hof. I. S. 19. — Die zweite, mehr äußerlich bleibende Erklärung hat Riemann, Muſik-Lex. 1887. S. 791.

[1]) Glarean, Dodekachordon 1547. III. 13. S. 240 meint: „Ex his itaque quatuor vocibus, tanquam ex quatuor elementis corpus mixtum fit, pulcherrimo naturae munere, cui corpori quidam singulas adjecerunt, ut ex quinque vocibus corpus constaret, alii binas, nonnulli plureis. Sed profecto non tam ad aurium voluptatem, quantum ego judico, quam ingenii ostentationem. Vix enim natura fieri potest, ut humanum ingenium ad tot et tam varia distractum, attente simul omnis consideret. Itaque qui plureis simul quam quatuor in unum concentum instituerunt voces, perinde mihi facere visi sunt, atque qui corpus physicum ex quinque elementis fieri posse persuasi, quintam, ut physicorum nostra aetate vulgus loquitur, essentiam quatuor illis addere laborent," und Pietro Aron, De instit. harm. III. 8 u. 10 bemerkt: „Primum igitur illud admonemus, in quatuor partes absolutam dividi modulationem, quas nos quoque, ut apertiora fient, vocabulis appellabimus, quibus praesens utitur aetas. Ea autem sunt: Cantus, Tenor, Bassus et Altus . . . Sed quia saepe numero accidit, ut partes hac quatuor in quinque aut sex etiam augeantur, nam tenor aut pars alia geminari solet."

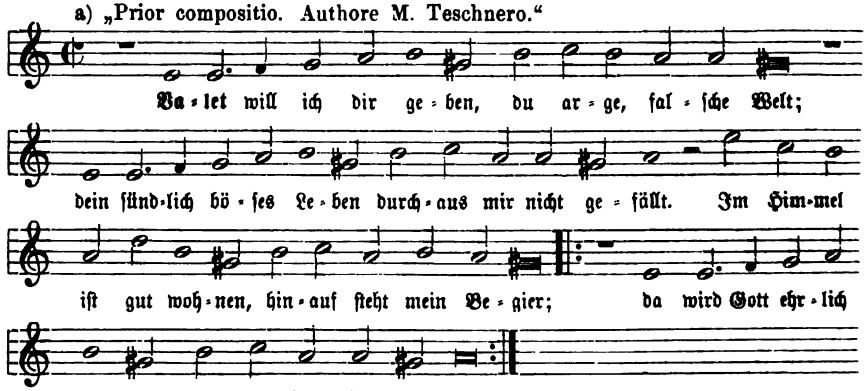
[2]) Bei Joh. Eccard z. B. iſt der Vagant unter den 52 fünfſtimmigen Sätzen der „Geiſtlichen Lieder auf den Choral" 1597 nur viermal ein zweiter Sopran und zweimal ein zweiter Alt, in den 46 übrigen Nummern aber ein zweiter Tenor. Hans Leo Haßler hat unter den 52 Sätzen ſeiner „fugweis komponierten Pſalmen" von 1607 nur vier fünfſtimmige (Nr. 5. 13. 29. 40), aber in dieſen iſt immer der zweite Tenor der Vagant.

Digitized by Google

seinem Tode am 27. Juli 1823 hinterließ er ein handschriftliches Choralbuch, das H. W. Stolze benützte und aus dem er eine von Bahlbruch erfundene Melodie zum Liede Gellerts „Wenn zur Vollführung deiner Pflicht" als „in Celle gebräuchlich" in sein Ch.-B. 1834. Nr. 237. S. 170 herübernahm.

Valet will ich dir geben, Choral. Das Sterbelied Valerius Herbergers, das mit Recht „eines der Kleinodien unsres Liederschatzes" genannt worden ist, entstand im Jahr 1613, da „die Pest in Fraustadt grassierte". Es erschien in zwei Einzeldrucken von 1614 und 1615, die als Anhang dem dritten Band der unter dem Titel „Trawrbinden" gesammelten „Leichpredigten" Herbergers beigegeben waren.[1]) Der Titel des ersten dieser Drucke lautet: „Ein andechtiges Gebet, damit die Evangelische Bürgerschafft zur Frawenstadt Anno 1613, im Herbst Gott dem HERRN das hertz erweichet hat, daß er seine scharffe Zornruthe, vnter welcher bey zweytausend Menschen schlaffen sind gegangen, in Gnaden niedergelegt. So wol ein tröstlicher Gesang, darinnen ein frommes Hertz dieser Welt Valet gibet. Beydes gestellet durch Valerium Herbergerum, Predigern beym Kriplin Christi." 4°. Am Ende: „Gedruckt zu Leipzig durch Lorentz Kober. In verlegung Thomae Schürers. Im Jahr M. DC. XIV." Der zweite Einzeldruck, von ganz gleichem Umfang und Inhalt trägt am Ende die Jahrzahl M. DC. XV. In beiden Drucken steht auf Bl. 2 und 3 das Gebet, auf Bl. 4 die Überschrift: „Valet Valerii Herbergeri. das er der Welt gegeben Anno 1613 im Herbst, da er alle Stunden den Tod für Augen gesehen, aber dennoch gnädiglich und ja so wünderlich als die drei Männer im babyloniſchen Feuerofen erhalten worden," und dann folgen auf Bl. 5—8 das Lied und zwei fünfstimmige Tonsätze zu demselben von Melchior Teschner, deren beide Melodien sind:

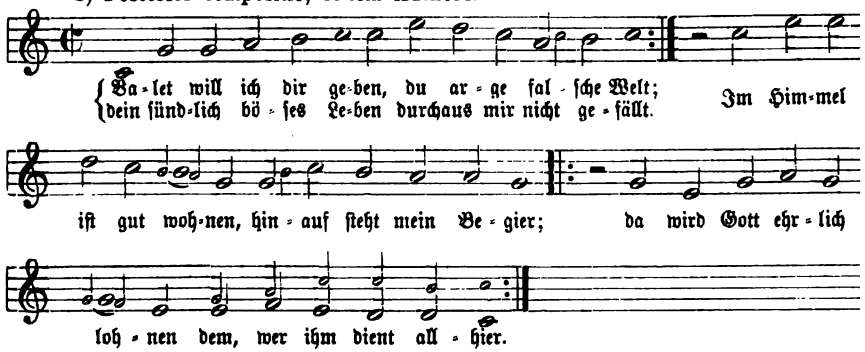
a) „Prior compositio. Authore M. Teschnero."



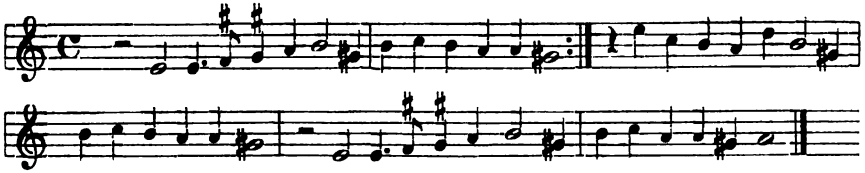
[1]) Beide Einzeldrucke in der Bernhardiner Bibliothek zu Breslau. Ein Exemplar des Druckes von 1615 besaß der Hymnologe Rambach, vgl. dessen Anthol. II. S. 233 und v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. S. XVIII u. XIX; jetzt scheint nach Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. S. 5 „dieses Exemplar in Hamburg nicht mehr vorhanden zu sein."

Digitized by Google

b) Posterior compositio, eodem Authore.



Die erste dieser Weisen, die durch Wiederholung von nur drei Melodiezeilen gebildet erscheint, ist nach Zahns Nachweis in ihrer originalen Fassung nur noch einmal bei Joh. Neukrantz, Königs Davids Psalter-Spiel ꝛc. Hamburg 1650 zum 4ten Psalm „Erhöre, Gott, mein Schreien" benützt worden. In abgekürzter, choralmäßiger Form aber brachte sie noch Adam Friedr. Bayerdörffer, Ch.-B. Schwäbisch-Hall 1768 so:

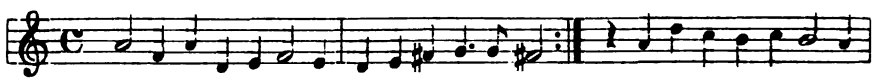


Die zweite Melodie, mit dem Liede durch Clauders Psalmodia 1630, die Breslauer Kirchen- vnd Hauß-Music 1644, das Goth. Cant. sacr. III. 1648 und 1657, die Berliner und Frankfurter Praxis von 1662 an und andere Gesangbücher ziemlich rasch verbreitet, ist jetzt längst in der ganzen evangelischen Kirche ökumenisch und auch in katholische Gesangbücher übergegangen. Sie gehört zu denjenigen unter unsern Gemeindeweisen, die im Laufe der Zeit am meisten durch Varianten entstellt worden sind. Zwar gänzlich ist ihre Originalgestalt nie vergessen worden, wie dies z. B. die Aufzeichnung des sonst nicht eben skrupulösen Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 176a. S. 86 beweist; aber andrerseits hat sie sich auch Verhunzungen gefallen lassen müssen, wie die in Mich. Müllers Ch.-B. 1719. Nr. 98 als „Andere Melodie" erschienene,[1]) und heute noch figuriert sie im neuen G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 545. S. 512 in einer so verderbten Gestalt, daß sie nahezu unkenntlich ist. Eine Variante der Schlußzeile (vgl. oben die

[1]) Glücklicherweise ist diese Fassung nicht weiter als in die Sammlungen von Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 176b. S. 87, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 442 (zweite Weise) und Dan. Müllers Ch.-B. 1754. Nr. 483b gekommen. Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5404b. S. 407.

Digitized by Google

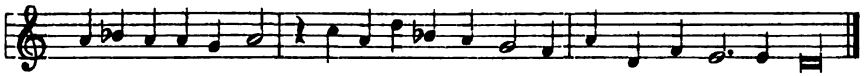
kleinen Noten) ist viel verbreitet[1]) — z. B. Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 527. S. 486; Ch.-B. für die Prov. Sachsen 1885. Nr. 158. S. 85 (Schäffer, Ch.-B. 1886. S. 104; Steinhäuser, Ch.-B. 1888. S. 68); Zimmer, Mel.-Buch I. Nr. 63. S. 28 u. a. —, aber deswegen durchaus unberechtigt, weil sie ihre Entstehung zu sichtlich dem Bestreben verdankt, diesen Schluß äußerlich wirksamer zu machen.[2]) Allen Varianten vorüber ist das Eisenacher G.-B. 1853. Nr. 139. S. 130. 131 mit vollem Recht auf die Originalgestalt der Melodie zurückgegangen. Die Restaurations-Choralbücher der Gegenwart sind diesem Vorgang teils ganz gefolgt, wie z. B. das Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 156. S. 95; das Mecklenb. Mel.-B. 1867. Nr. 165. S. 86; das Ch.-B. des Königreichs Sachsen 1883. Nr. 164. S. 95; das Ch.-B. für Schleswig-Holst. 1888. Nr. 117. S. 144; das Ch.-B. für Kassel 1890. Nr. 136. S. 109 u. a., oder haben sich in einer Kompromißfassung (vgl. oben die Andeutung derselben in kleinen Noten) dem Original möglichst wieder zu nähern gesucht: so schon das Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 137. S. 122; Hentschels Ch.-B. Nr. 157. S. 93; Müller, Ch.-B. für Braunschw. 1866. Nr. 95. S. 84; das Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 103. S. 31; das Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 90. S. 112. 113 u. s. w. — Für den Kirchenchor können wir noch die folgenden Tonsätze über unsre Melodie anführen: den fünfstimmigen Originalsatz Teschners bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. III. Beisp. Nr. 125. S. 276; den Tonsatz des Goth. Cant. sacr. III. 1648 bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 200. S. 187 und Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 41. S. 97; den Satz Seb. Bachs im zweiten Teil der Johannispassion (Erk, Bachs Choralgesang. I. Nr. 117. S. 77. Ausg. 1832. Nr. 108. S. 63) und einen andern Satz von demselben in den „Choralgesang." Ausg. 1832. Nr. 24. S. 18; endlich noch die Bearbeitungen von Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 126 („Schatz über alle Schätze"), Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 163. S. 58. 59 und Schäffer, Ch.-B. Breslau 1880. Nr. 137. S. 160. — Parallelmelodien vermochten unsrer Weise gegenüber nicht aufzukommen. Wohl sind einige solche hervorgetreten, aber sie fanden nur Aufnahme in einigen Sammlungen, ohne irgendwelche kirchliche Bedeutung zu erlangen. So ging die Weise von Sigmund Gottlieb Staden, Geistl. Seelenmusik II. 1648. Nr. 12:



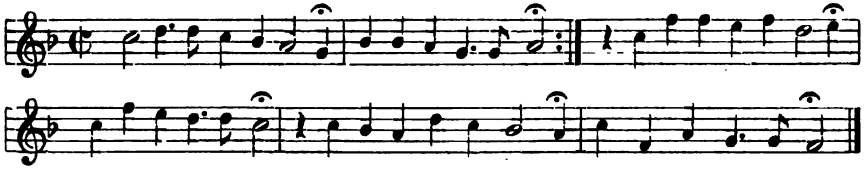
[1]) Zahn, a. a. O. III. S. 407 führt diesen Schluß auf Lutzes Ch.-B. von 1826 zurück, allein er steht schon bei Kühnau, Ch.-B. I. 1785. Nr. 18. S. 19 und hat seine Verbreitung wohl hauptsächlich dessen Einfluß zu verdanken.

[2]) Dasselbe Bestreben führte schon Nikolai, Rudolst. Ch.-B. 1765. Nr. 170. S. 126 darauf, die zweite Zeile des Aufgesangs als Schluß zu verwenden. Auch dieser Schluß hat sich z. B. in den „Melodien der Lieder des G.-B.s für die evang. Landeskirche im Großherzogtum Sachsen." Eisenach, o. J. Nr. 136. S. 36 erhalten.

Digitized by Google

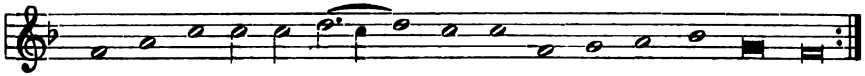


allein in d. St. Galliſche Seelen-Muſic 1682 über und wurde hier bis 1753 fortgepflanzt. Die folgende Melodie:

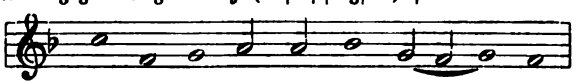


die als „Andere Melodey“ unſres Liedes bis jetzt zuerſt in Daniel Speers Choral-G.-B. Stuttg. 1692. Nr. 176 gefunden wurde, war etwas mehr verbreitet und ſtand bei Störl, Ch.-B. 1710 und 1721; im „Groß Marggräflich Baaden Durlachiſchen Kirchen-Geſang-Buch“ 1733;[1]) bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 442 (3te Melodie); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 173. Ausg. 1777. Nr. 157, und iſt noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 982. S. 461 erhalten.[2])

Varianten im Gemeindegeſang. Es liegt in der Natur des Volksgeſangs, daß ſeine Weiſen in verſchiedener Sänger Mund ſich verſchieden geſtalten, daß manche ihrer Tonfolgen, ſobald ſie in irgend einer Hinſicht ungewohnt oder unbequem erſcheinen, beim Gebrauch verſchiedentlich zurechtgelegt und umgeformt werden. Auch unſer Choral als der geiſtliche Volksgeſang der evangeliſchen Kirche konnte ſolcher Umgeſtaltung nicht entgehen. Er wurde ja allgemeiner und fleißiger geſungen, hatte alſo durch ungleich mehrerer und verſchiedenerer Leute Mund und Hand zu gehen, als irgend ein weltliches Volkslied. Wenn daher bei ſeinen Melodien im Laufe der Zeit eine beſonders reiche Menge von Varianten zum Vorſchein kamen, kann dies kaum wunder nehmen. Einzelne Weiſen traten ſchon von Anfang an in verſchiedenen Lesarten auf. Von „O Lamm Gottes, unſchuldig“ erſchien in deſſen älteſter Quelle, der K.-O. der Herzogin Eliſabeth von Kalenberg (Braunſchw.-Lüneb.) 1542. Bog. P.iij (auf Trinitatis) der Aufgeſang ſo:



die zweite Zeile dagegen Bog. Oiij (auf Pfingſten) ſo:

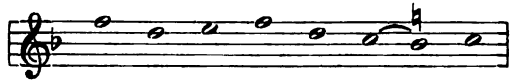


[1]) Aus dieſer Quelle hatte ſie ſchon v. Winterfeld, Zur Geſch. heil. Tonkunſt I. 1850. S. 135 mitgeteilt.

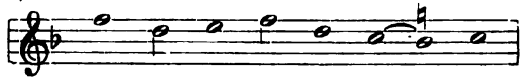
[2]) Noch eine weitere Weiſe, die in der Ausg. der St. Galler „Seelen-Muſic“ von 1719. S. 138 als „Neue Melodey“ erſchien, vgl. man bei Zahn, Melodien III. Nr. 5407. S. 408.

Digitized by Google

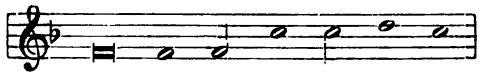
ferner die erſte Zeile des Abgeſangs auf Bog. Piij und Aij (auf Weihnachten) ſo:



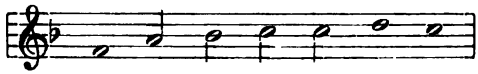
Bog. Oiij aber ſo:



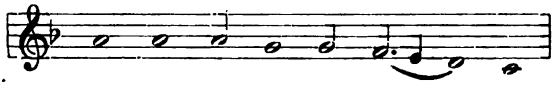
Im zweitälteſten Druck derſelben Melodie ſodann, bei Joh. Spangenberg, Cant. eccles. 1545. II. Bl. 25 lautete die erſte Zeile des Aufgeſangs:



im Eislebener G.-B. 1598. Bl. 176 aber ſo:

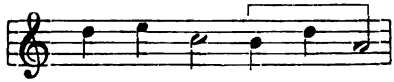


endlich die erſte Zeile des Abgeſangs bei Spangenberg:

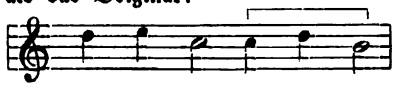


Daß dieſe beiden Melodieformen, die ältere von 1542 in Süddeutſchland, die von 1545 aber in Norddeutſchland, bleibenden Eingang im Kirchengeſang erlangt haben, iſt bekannt. Ins Gebiet derjenigen Varianten, welche dem Beſtreben, ſich einzelne Melodieſchritte und Wendungen bequemer und mundgerechter zu machen ihre Entſtehung verdanken, mögen beiſpielsweiſe gehören: in Vulpius' „Chriſtus der iſt mein Leben" und Gaſtorius' „Was Gott thut, das iſt wohlgethan" die Verwendung der Sext ſtatt der Quart (zuerſt bei Störl 1710. Frieſe 1712. Bronner 1715):

ferner in Ebelings „Warum ſollt ich mich denn grämen" die Wendung in den beiden Kurzzeilen:



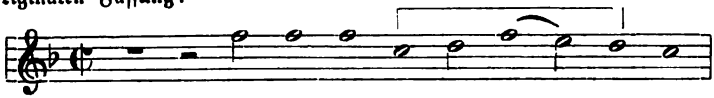
die zuerſt bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 157. S. 79 vorkommt und unſtreitig melodiſch fließender iſt als das Original:



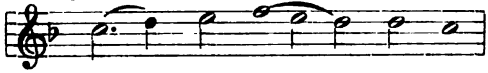
Es iſt die Frage, ob in dieſen und ähnlichen Fällen das Zurückgehen auf das Original abſolut notwendig ſei? In rein muſikaliſchem Betracht gewiß nicht; ob in kirchlichem, darüber beſcheiden wir uns eines Urteils und bemerken mit dem Vor-

Digitized by Google

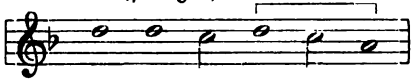
wort des Württ. Choralbuchs von 1844 nur, daß auch „das Recht des Besitzes, welches hier mit dem der Erbauung zusammenfällt, zu ehren" ist. Varianten veranlaßten ferner die Harmonisten unsrer Melodien, namentlich die der Übergangszeit aus der alten in die neue Tonalität — Spuren dieses Übergangs zeigen sich übrigens schon viel früher, als man dessen Beginn gewöhnlich ansetzt —, welche sich dieselben nach ihrem Bedürfnis zurechtlegten. Ein Beispiel hiefür ist gleich unser Lutherchoral „Eine feste Burg ist unser Gott." Seine erste Zeile heißt in ihrer originalen Fassung:



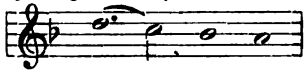
Seth Calvisius 1597, Hans Leo Haßler 1608 u. a. aber wenden sie so:



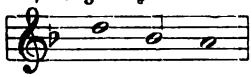
Die sechste Melodiezeile lautete ursprünglich:



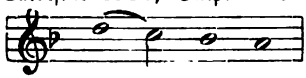
daraus machte schon Lupus Hellingk bei Rhau 1544. Nr. LXIII:



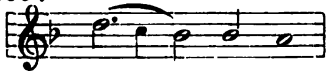
die Böhm. Br. 1566. Bl. La, Sigm. Hemel 1569, Gesius 1601 u. a.:



das Nürnb. G.-B. 1561, Calvisius 1597, Vulpius 1604, Bodenschatz 1608, u. a.:

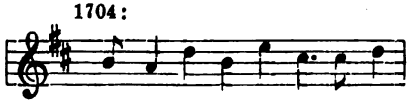


und Hans Leo Haßler 1608:

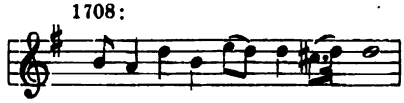


Die Choralkomponisten vom 17. Jahrhundert an, von Joh. Crüger und Peter Sohren bis herab auf Kittel, Knecht und Kocher haben in späteren Ausgaben ihrer Gesang- und Choralbücher ihre Melodien vielfach selbst geändert. Auch in dem für unsern Melodienschatz so wichtigen Freylinghausenschen Gesangbuch von 1704 waren in der vierten Ausgabe von 1708 laut Vorrede die „Melodeyen . . . an sehr vielen Orthen verbessert" und „insonderheit der Diskant . . . mit nachdrücklichern Schluß-Clausuln als vorhin gezieret." In der bekannten Melodie „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet" z. B. lautete die zweite Zeile:

1704:



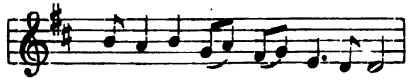
1708:



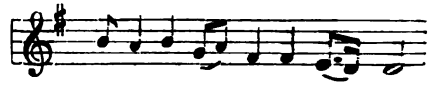
Digitized by Google

die vierte Melodiezeile:

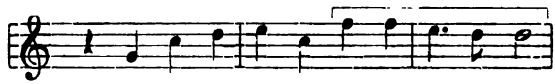
1704:



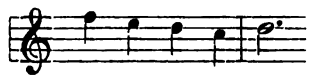
1708:



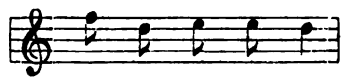
Nicht selten pflanzten sich aber solche Weisen sowohl in der originalen, als in der geänderten Fassung fort, und so entstanden neue Varianten. Ein Heer von Varianten riefen sodann noch die Choralbuchverwüster der rationalistischen Zeit hervor, die in dem glücklich-naiven Selbstbewußtsein, alles viel besser und „rührender" als seither machen zu können, und um das kirchliche Herkommen gänzlich unbekümmert, die Melodien bis zur Unkenntlichkeit ummodelten und entstellten. Und nun noch die Choralbuch-Restauratoren der Gegenwart? Wohl haben sie den auf unsrem Gebiet überkommenen Greuel der Verwüstung tapfer bekämpft und in der Theorie dem schön ausgesprochenen Grundsatz: „was in kirchlichem und volksmäßigem Ton Gottes große Thaten bezeugt, was ursprünglich gemeinsam und weit verbreitet war, das soll, von Entstellung befreit, allenthalben wieder zur Geltung kommen, auf daß mit einhelliger Zunge das Volk auf altem unvergänglichem Grunde Gott den Herrn lobe und preise" (Vorrede zum Eisenacher G.-B. vom 31. Mai 1853) allezeit Ehre zu geben gesucht. In der Praxis aber haben auch sie in Hinsicht auf Tonfolge, Durchgangstöne und rhythmische Gestaltung nur noch neue Varianten aufgebracht, und dies öfters einzig und allein — in majorem principii gloriam. Was zunächst die Tonfolge anlangt, so heißt z. B. die erste Zeile des Abgesangs von „Dir, dir, Jehovah, will ich singen" im Original bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 291. S. 441. 442:



das haben die Choralbücher für Bayern 1854. Nr. 40. S. 25, Mecklenburg 1867. Nr. 34. S. 17, Oldenburg 1874, 1891. Nr. 22. S. 6, Schlesien 1880, Nr. 35. S. 11, das G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 233. S. 215 u. a. beibehalten; viele andre aber — Elberf. G.-B. 1857. Nr. 246. S. 216. 217, Ch.-B. für die Prov. Sachsen 1885. Nr. 34. S. 18, Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 35. S. 52. 53 u. s. w. — lesen:

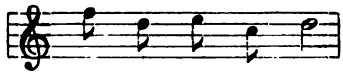


was auch das Mel.-Buch zum Milit.-G.-B. 1892. Nr. 14. S. 8 recipiert hat. Des weitern aber bringt das Badische Ch.-B. 1884. Nr. 18. S. 25 noch:

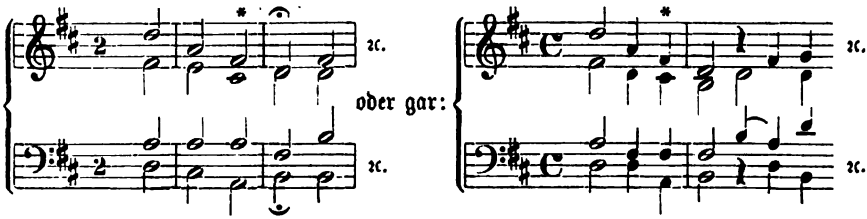


Digitized by Google

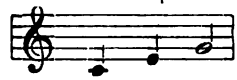
und das Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 28. S. 21:



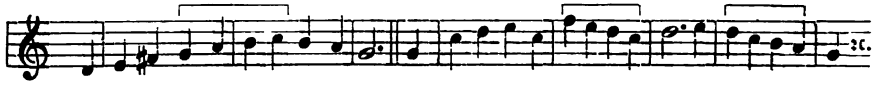
das sind vier Varianten für eine Melodiestelle, von der man absolut nicht einsieht, warum sie nicht allgemein nach der verbreitetsten zweiten Tonfolge soll gesungen werden können. Wegen der Durchgangsnoten zwischen den Terzenschritten der Melodien hat schon Blüher (Ch.-B. 1825. Vorr. S. III) und noch neuerlich Schäffer (Ch.-B. 1880. Vorr. S. V) ganz richtig bemerkt, daß man darin jetzt zu weit gehe, da es auch Fälle gäbe, in denen sie die reinere Intonation und den schönen melodischen und harmonischen Fluß befördern. Und wirklich, wenn man sieht, wie man z. B. im Anfang der Melodie „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" lieber Verlegenheits-Harmonisierungen wie:


2
2
2

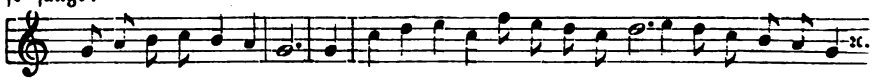
S. 51, das Preuß. G.-B. 1887. S. 327, das Ch.-B. für Schlesw.-Holst. 1888. Nr. 43. S. 59 u. a. bei, das Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 53. S. 32, das Ch.-B. für das Königr. Sachsen 1883. Nr. 49. S. 26, das Bad. Ch.-B. 1884. Nr. 28. S. 36, das Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 159. S. 199. 200, das Ch.-B. für Kassel 1890. Nr. 43. S. 32 u. a. lesen:



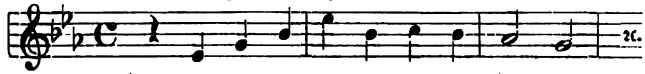
ohne daß eigentlich ein Grund für solche Variante einzusehen ist. Wer giebt denn den Restauratoren, die doch sonst immer die Originalfassung im Munde führen, das Recht, in diesem Falle das Original zu korrigieren? In Hinsicht auf die jetzt so-viel berufene rhythmische Gestaltung unserer Melodien liegt die Sache nicht besser. Bei der Melodie „Dir, dir, Jehovah will ich singen" fiel es Layriz 1848 ein, es wäre eigentlich doch kurzweiliger, wenn man statt des Originals von Zeile 3, 4 und 5:



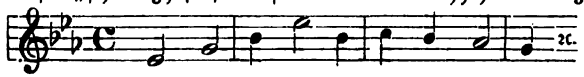
so sänge:



Das leuchtete, obwohl es Layriz, Kern I. 1854. Nr. 28. S. 17 selbst wieder zurücknahm, dem Bad. Ch.-B. 1884. Nr. 18. S. 25, dem Ch.-B. für Schlesw.-Holst. 1888. Nr. 28. S. 35, dem Kasseler Ch.-B. 1890. Nr. 28. S. 21, u. a. ein, während das Bayr. Ch.-B. 1854. Nr. 40. S. 25, das Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 34. S. 17, das Milit.-Mel.-Buch 1892. Nr. 14. S. 8 und die meisten andern beim Original blieben. Selbst jene Umsetzung neuerer Melodien in „Schwungweisen", wie sie Reinthaler und Layriz seiner Zeit praktizierten, kommt noch vor: die Melodie „Ich will dich lieben, meine Stärke" aus König 1738 z. B. steht in den meisten deutschen Choralbüchern, auch im Milit.-Mel.-Buch 1892. Nr. 33. S. 18 im originalen Viertakt:



nur in der Schleswig-Holsteinischen Provinzialkirche (vgl. deren Ch.-B. 1888. Nr. 65. S.91) soll sie „schwunghaft", in quantitierenden Rhythmus umgesetzt:



gesungen werden. — So stehen wir vor einem fast unübersehbaren Heer von Barianten, dessen Ausbildung gleichzeitig mit unsrem Choralgesang begonnen hat und heute noch fortdauert. Es hat diese unliebsame Erscheinung eine so traurige Zerfahrenheit in den Gemeindegesang gebracht, daß man schon behauptete, einzelne Me-

Digitized by Google

lodien desſelben werden kaum in zwei Gemeinden der deutſchen evangeliſchen Kirche vollſtändig übereinkommend geſungen. Von jeher iſt aber ſolche Zerfahrenheit auch beklagt und auf Mittel und Wege geſonnen worden, ihr abzuhelfen.[1]) Geſtützt auf gründliche Erforſchung der einſchlägigen hiſtoriſchen Verhältniſſe hat man in der Gegenwart die Arbeit auf dieſem Gebiet mit neuem Mut wieder aufgenommen. In dem Melodienbuch für das deutſche Militär-Geſangbuch iſt auch bereits ein vielverſprechender Anfang zur Vereinheitlichung unſrer Melodieformen gemacht, der in ſeinem weiſen Maßhalten der „Selbſtverleugnung und dem Verzicht auf eigene Wünſche," von denen das Eiſenacher G.-B. redet, gewiß mehr entſpricht und mehr Ausſicht auf Erfolg hat, als die Anſchauung der modernen hymnologiſchen Orthodoxie, der von vorne herein als Axiom feſtſteht, „die rhythmiſchen Melodieformen als die urſprünglichen ſeien auch die richtigeren" und ihre Vereinfachung ſei „mit Unrecht" und nur mittelſt einer „gewaltſamen Prozedur" geſchehen.[2]) „Bei der Feſtſtellung einer Melodieform genügt es nicht immer, einfach auf ihr Original zurückzugehen, weil nicht alle Varianten nur eine Korruption der urſprünglichen Form darſtellen, ſondern nicht ſelten ein wichtiges Dokument zur Melodiengeſchichte ſind." Man wird alſo auch „in die Lage kommen, die ſpätere Ausgeſtaltung einer ganzen Melodie, oder die Variante einer einzelnen Zeile dem Originale vorzuziehen, weil ſie hiſtoriſch gerechtfertigt, oder durch ihre Vorzüglichkeit vor dem Forum der Kunſt, namentlich durch ihre Sangbarkeit, dem ſteifen Original gegenüber, ſich auszeichnet. Dies freilich nicht in dem Maße, daß dadurch die zu erzielende Vereinheitlichung des Gemeindegeſangs geſtört wird, denn im allgemeinen iſt das leidige Variantenheer als ein ſchädlicher Mißwachs zu bezeichnen, deſſen Beſeitigung angeſtrebt werden muß."[3])

---

[1]) Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1605—1610 hat für nötig erachtet, die Varianten wenigſtens mitzuteilen. Joach. Burmeiſter, Pſalmen 1601. Vorr., ſagt bereits, daß ſein „Begehren ſich auf die möglichſte Zurückführung mancher ſchon merklich veränderten Melodien zu der in Joh. Walthers Wittenbergiſchem Chorbuch vorliegenden urſprünglichen Geſtalt gerichtet habe; weshalb Abweichungen in einzelnen Noten mit einem * am Rande angedeutet, bei größeren Varianten aber am Ende des erſten Teils (S. 387 ff.) die Wittenbergiſchen Originalien hinzugefügt ſeien." Vgl. Bachmann, Geſch. des ev. Kirchengeſangs in Mecklenb. 1881. S. 94. — Nicolai, Rudolſt. Ch.-B. 1765. Vorr. bemerkt, daß „viele Melodien durch Verſtümmelung und, zum wenigſten in verſchiedenen Klauſuln, gemachte Abänderung von ihren gemeinen und rechtmäßigen Geſangweiſen dergeſtalt abgekommen ſeien, daß öfters Perſonen, beſonders Dienſtbothen, die wegen ihrer Nahrung, oder andern Urſachen, von einer Kirchengemeine zur andern ſich zu begeben vor nötig befunden, eine geraume Zeit nicht vermögend geweſen, in die ihnen vorhero wohlbekannten melodiſchen Geſänge harmoniſch mit einzuſtimmen, und auf ſolche Weiſe in ihrer Andacht gar merklich geſtöhret und gehindert worden."

[2]) Vgl. Helbling im Bericht über den zehnten Kirchengeſ.-Vereinstag zu Darmſtadt 1891. S. 63. Herzog in der Allg. Ztg. 1887. Nr. 271. 2te Beilage.

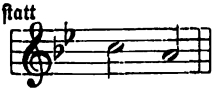
[3]) Vgl. Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Vorwort. S. VIII. — Anmerkungsweiſe machen wir ſchließlich noch einige Mittel namhaft, die z. B. bei Klein, Ch.-B. 1785. Vorber.

Digitized by Google

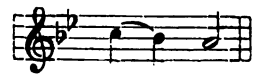
Variation, die, als Orgelmusikform, hauptsächlich als Choralvariation („Veränderung", „Choralpartita", „Partie"). Die Kunstform der Variation, als das aus einem Thema und einer Reihe von Veränderungen desselben gebildete Kunstganze, war die älteste Form selbständiger Instrumentalmusik auf der Laute, dem Cembalo (Virginal) und der Orgel. Ihr Wesen beruht auf der Zerlegung der längeren Töne eines Themas, dessen melodische, rhythmische und harmonische Verhältnisse maßgebend bleiben, in kürzere zu beweglicheren Figuren zusammengestellte Töne. Die Grundlagen der Technik dieser Figural-Variation — im Gegensatz zur späteren, künstlerisch höher stehenden „Charakter"-Variation, mit frei motivischer Behandlung des Themas [1]) haben die englischen Virginalkomponisten (William Bird, Orlando Gibbons, John Bull u. a.) im 16. Jahrhundert gelegt.[2]) Von ihnen übertrug sich diese Technik um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts auf die Niederländer, von denen sie dann namentlich Sweeling seinen deutschen Schülern übermachte und so in die nordische Organistenschule hinüberleitete. In Deutschland selbst hatten auch schon die Koloristen mit ihren an sich allerdings nichtssagenden, äußerlich aufgeklebten Kolorierungsfiguren Material an beweglicheren Tonreihen herbeigeschafft. Aber diese Figuration samt der englisch-niederländischen Variationstechnik gewann ihre volle Bedeutung erst in

---

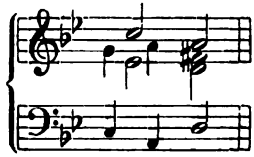
S. XXIII, Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. 1787. S. 8, im Kasseler Ch.-B. 1890. Vorr. S. VII und anderwärts dem Organisten zur Beseitigung nicht gewollter Melodietöne angeraten werden. Ein solches Mittel ist das Hervorheben der Melodie durch Unisonospiel oder Oktavverdopplung; ein anderes die vorübergehende Veränderung der Harmonie, so daß (wenigstens für das musikalische Ohr) der nicht gewollte Ton unmöglich wird. Will z. B. statt



gesungen werden:



so kann man dies durch die Harmonie



wenn nicht unmöglich machen, so doch sehr erschweren.

[1]) A. B. Marx, Lehre von der musik. Komposition. III. 3. Aufl. 1857. S. 53—93 unterscheidet die „Formal-Variation" und die „Charakter-Variation". Erstere, die ja neben der Charakter-Variation bis auf die Gegenwart üppig fortgewuchert hat, bezeichnet er das. S. 563 in ihrer modernen Weise auch als Bravour- oder Unterhaltungs-Variation."

[2]) Vgl. darüber den Art. „Variations" von Hubert Parry bei Grove, Dict. of Music. IV. S. 217—220, auch Seiffert, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1891. II. S. 170 bis 173. Eine „zusammenhängende Darstellung der Anfänge und der weiteren Entwicklung der englischen Virginalmusik" fehlt freilich noch. Aus Allg. musik. Ztg. 1868. Nr. 51. S. 405. 406 geht hervor, daß Prof. Dr. Faißt sich mit einer solchen Darstellung beschäftigt hat.

Digitized by Google

der in Deutschland im Laufe des 17. Jahrhunderts reich erblühenden Choralvariation für die Orgel und das Klavier, der Choralpartita, wie die Form damals gewöhnlich genannt wurde. Im evangelischen Gemeindechoral bot sich den Orgelkomponisten zunächst ein musikalisches, zu jeglicher Verwertung geschicktes Motiv von unerschöpflich reichem Formen- und Ideengehalt dar, ein Vorrat von Themen, wie solche in Hinsicht auf faßliche, charaktervolle Melodik und jeder Wendung fähige Harmonik gerade für die Variationenform nur immer gewünscht werden konnten. Man hat nun freilich gemeint, solche Verwendung der Choralmelodie als Thema eines Musikstückes, das man mehr als Klavier- denn als Orgelstück ansah, taste deren kirchliche Würde an und drücke sie „auf die Stufe jedes beliebigen weltlichen Liedes herab." Es beruht jedoch diese Meinung auf der Voraussetzung, daß ein solches Variationenwerk im „Gottesdienst doch nirgendwo einen Platz habe finden können;" aber diese Voraussetzung hat sich als eine irrige erwiesen, da jetzt nachgewiesen ist, daß bis tief ins 18. Jahrhundert herein die Organisten den Choralgesang nicht wie jetzt zu begleiten, sondern vielmehr einzelne Verse zwischen den unbegleiteten Chor- und Gemeindegesang hinein allein zu spielen hatten.[1]) Dieser Brauch gestattete die reichlichste Verwendung der Choralpartita im Gottesdienst und war ein fortwährender Anlaß für die Organisten, solche Werke zu schreiben. Das haben sie denn auch in der fleißigsten Weise gethan;[2]) von Samuel Scheidt an, durchs ganze 17. Jahrhundert, bis herab auf Sebastian Bach, der in seinen fünf „Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her" (1746), auch diese Kunstform auf den Höhepunkt ihrer Entwicklung, und in der „Arie mit dreißig Veränderungen," dem vierten Teil der „Klavierübung", zugleich über die Schranken der Figuralvariation hinaus zur vollen künstlerischen Freiheit der Charaktervariation führte, wie wir sie bei Beethoven, Schumann, Brahms u. a. finden. Mit dem Aufkommen der Sitte, nach welcher die Orgel den Gemeindegesang selbst begleitet, verlor sich die Form der Choralpartita, da nun eine Stelle im Gottesdienst für sie nicht mehr vorhanden war.[3])

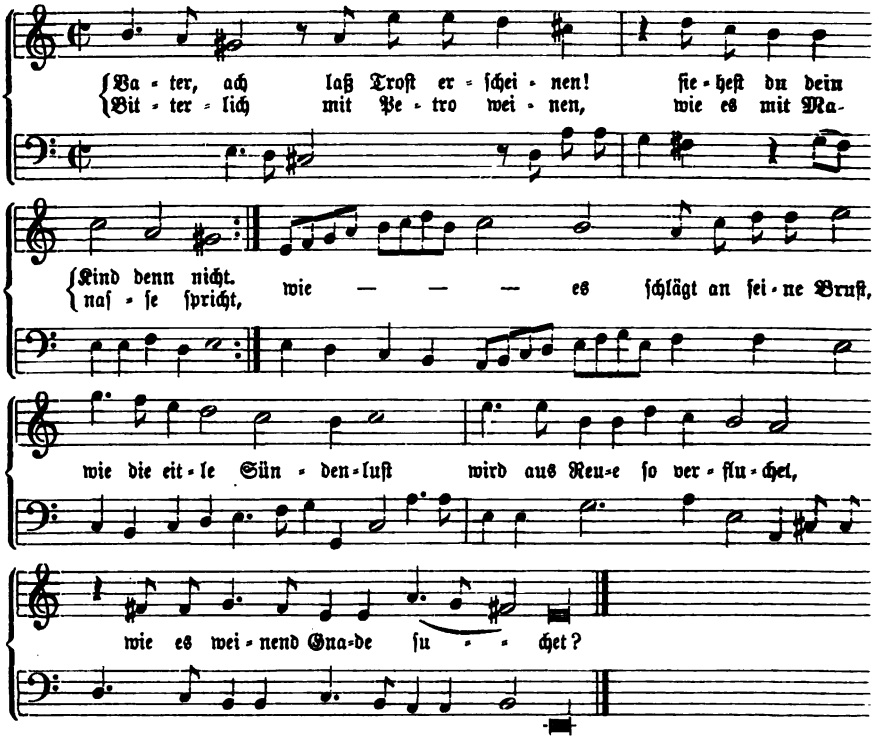
[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 124. 125 und dagegen Ritschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis ins 18. Jahrh. Leipzig 1892. — Daraus erklärt sich auch, warum man die einzelnen Variationen „auch wohl nur Verse" nannte und es liebte, deren „so viele zu machen, als das Lied Verse hatte, aber ohne erkennbare Rücksicht auf den jedesmaligen Text."

[2]) In welchem Umfang die Choralpartita gepflegt wurde, mag nur eine Anführung beweisen. Gerber, Neues Lex. I. S. 208 besaß „noch einen 246 Seiten starken Folianten (aus der Bach-Familie stammend), welcher 201 schön und korrekt geschriebene figurierte und fugierte Choräle für die Orgel enthielt, wovon manchem noch überdies 15 bis 20 Veränderungen angehängt waren, so daß das Ganze leicht mehr als 500 Vorspiele enthielt, alle von den besten Meistern aus der goldenen Orgelzeit." Weiter berichtet Gerber S. 213, daß diese Sammlung „nur allein von Joh. Michael Bach 72 verschiedene fugierte und figurierte Choralvorspiele enthielt, wovon manchen noch außerdem 6, 8, 10 Variationen folgten." Vgl. auch Spitta, a. a. O. I. S. 105.

[3]) Was bei Orgelkomponisten unsrer Zeit noch da und dort unter dem Namen von

Digitized by Google

Vater, ach laß Troſt erſcheinen, Choral. Das noch jetzt vielfach im Kirchengebrauch ſtehende Bußlied[1]) von Benjamin Prätorius erſchien in deſſen „Jauchzendem Libanon ꝛc.“ Leipzig 1659. Nr. XIV. S. 42 mit einer Arienweiſe und einem in Imitationen der Melodie trefflich geführten Baß verſehen. Das kleine Kunſtwerk war mit „C. S. S. L.“ (d. i. Chriſtoph Schultz aus Sorau in der Lauſitz) überſchrieben; es gehört alſo dem damaligen Kantor Chriſtoph Schultz (vgl. den Art.) in Delitzſch als Erfinder zu. Dieſe Weiſe iſt:



Sie hat keinen Eingang erlangt. Ebenſowenig iſt eine zweite Melodie bekannt geworden, die der Ulmiſche Ratsherr Joh. David Mejer zu dem Liede geſungen und in ſeinem Buch „Geiſtliche Seelenfreud“. 1692. S. 392 veröffentlicht hat.[2])

„Variationen“ über einen Choral vorkommt — z. B. Rinck, Op. 38. Nr. 13, acht „Veränderungen“ über „Befiehl du deine Wege“ (d. h. „Herzlich thut mich verlangen“); Seyerlen, Choralfigurationen. Heft II. „6 Variationen“ über dieſelbe Melodie u. ſ. w. — erweiſt ſich als ins Gebiet der Choralfiguration gehörig.

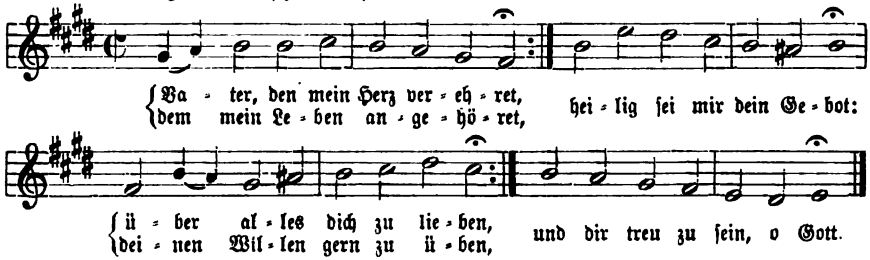
[1]) Vgl. z. B. Alt Magdeb. G.-B. Nr. 462; Revid. Porſt 1855. Nr. 276 (ſchon Ausg. 1711. Nr. 722. S. 630. 631); Altmärk.-Priegnitz. G.-B. Nr. 319; Suhl. G.-B. 1831; Berl. Liederſchatz. 2. Aufl. 1840. Nr. 537. S. 251 u. a.

[2]) Vgl. dieſe Melodie bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6628. S. 128.

Digitized by Google

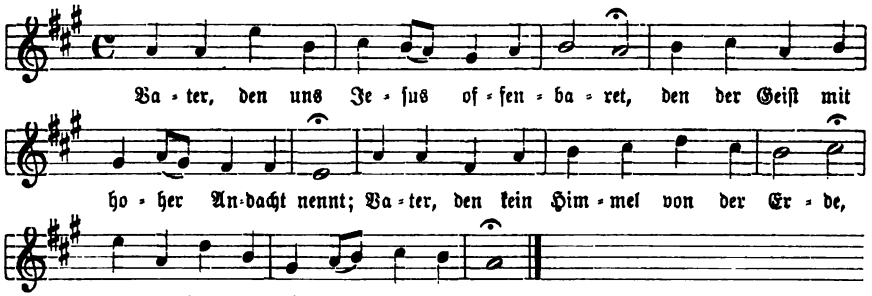
Das G.-B. von Porst, der Berl. Liederschatz u. a. verweisen unser Lied auf die Melodie „Zion klagt mit Angst und Schmerzen".[1])

Vater, den mein Herz verehret, Choral. Johann Kaspar Lavaters Gebetlied erhielt eine eigene Melodie von Johann Heinrich Böhner, die in seinem Ch.-B. 1785. Nr. 239 und in dem zugehörigen G.-B. zum gottesdienstlichen Gebrauch der reformierten Gemeinden in Kurpfalz. Heidelberg 1785. Nr. 239. S. 313 gedruckt erschienen ist. Sie lautet:



und kam in das Baden-Durl. Ch.-B. 1787. Anh., aus dem sie Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1108. S. 476 zum Liede „Vater, meine Seele kennet" herübernahm. Die „Melodien zum Bad. G.-B. Karlsruhe 1836. Nr. 27. S. 16. 17 und das Bad. Ch.-B. von 1836 unterlegten ihr das Lavatersche Abendmahlslied „Jesu, mit der Schar der Frommen" („Mit dem Haufen deiner Frommen").

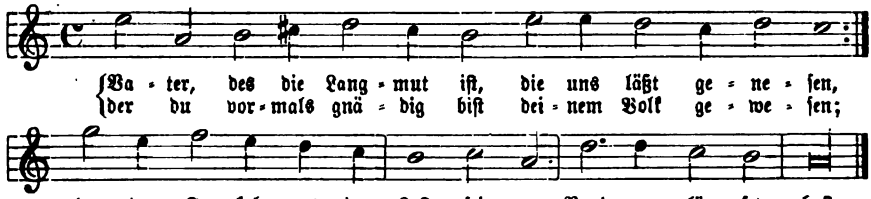
Vater, den uns Jesus offenbaret, Choral. Dies Lied von Witschel erhielt eine erste eigene Melodie von Georg Michael Telemann (vgl. den Art.), in dessen Ch.-B. 1812. Nr. 111 (für das ultrarationalistische G.-B. Riga 1810); dieselbe ist jedoch nicht weiter bekannt geworden. — Eine zweite Weise dagegen hatte in Hessen-Darmstadt fast bis zur Gegenwart herab kirchliche Geltung; sie ist von Christ. Heinrich Rinck, Ch.-B. 1814. Nr. 112 und heißt:



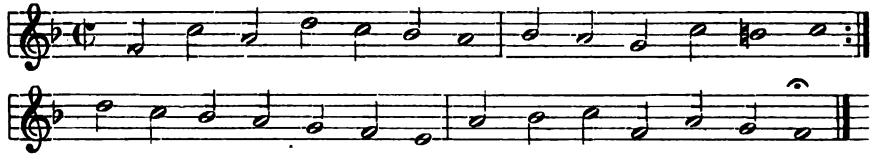
[1]) Das ist auch wohl richtiger, als wenn z. B. das Nürnb. G.-B. 1677. S. 710 und noch Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856 die Melodie „Freu dich sehr, o meine Seele" dem Liede zuteilen.

Digitized by Google

Vater, des die Langmut ist, Choral. Dies Lied „in allgemeiner Not" von Andreas Adersbach brachte in seiner ältesten Quelle, Heinrich Alberts Arien. IIIter Teil 1640. Nr. 3 die folgende erste eigene Melodie von Heinrich Albert mit:



Sie fand jedoch keinen Eingang, und erst eine zweite Weise von Wolfgang Weßnitzer hatte einige Zeit kirchliche Geltung. Diese erschien im Lüneburg-Celliſchen G.-B. von 1661. Nr. 302 anonym, war aber dann in der Ausg. von 1665 und in den folgenden bis 1744 mit Weßnitzers Namenschiffer „W. W." bezeichnet. Sie heißt im Original:



und war im Lüneb. G.-B. (Sandhagen) 1686. 1694. Nr. 1470. S. 886. 1695. Nr. 1470. S. 1222, und noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 325 fortgepflanzt.

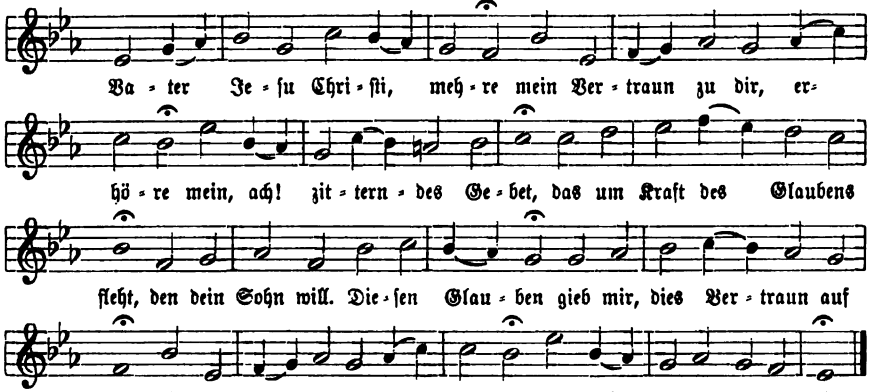
Vater, dir sei Dank gesagt. Als Michael Weisse für das erste deutsche Gesangbüchlein der Böhm. Brüder 1531. Bl. E XI (Ausg. 1544. Bl. LXXIb. Ausg. 1566. Bl. 80 und in dreizeiliger Form Bl. 82) den vorreformatorischen Osterhymnus „Salve festa dies" (vgl. den Art.) bearbeitete, bildete er aus der kirchlichen Melodie zwei Sätze. Dem ersten, in hymnischer Form und in Choralnoten unterlegte er den vierzeiligen Text „Freut euch heut alle gleich"; dem zweiten, zur Liedform vereinfacht und in Mensuralnoten geschrieben, gab er den siebenzeiligen Text „Vater, dir sei Dank gesagt". Aus dieser zweiten Melodieform hat sich unser deutscher Ostergesang „Also heilig ist der Tag" (vgl. den Art. im Nachtrag) herausgebildet.[1])

Vater Jesu Christi, mehre, Choral. Joh. Kaspar Lavaters Gebetlied um Mehrung des Glaubens hat in der rationalistischen Zeit mehrere eigene

[1]) Vgl. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied III. Nr. 311. S. 274. 275. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. Nr. 246. 247. S. 521—527. Zahn, Melodien IV. Nr. 149. S. 304—306.

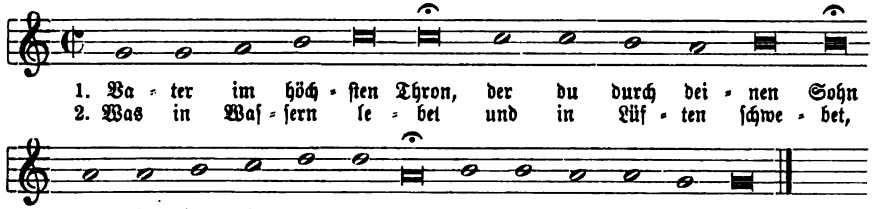
Digitized by Google

Melodien erhalten, die jedoch keine Bedeutung erlangt haben. Für das Württ. G.-B. von 1791. Nr. 285 erschien eine erste Weise in „Wirtemb. vierst. Ch.-B. 1792. Nr. 123. S. 106, die vermutlich vom Bearbeiter dieses Buchs, Joh. Wilhelm Keßler erfunden war; dann eine zweite von Justin Heinrich Knecht 1795, in dessen Ch.-B. 1799. Nr. CXXIX. S. 138. 139, beide sind über ihre Quellen nicht hinausgekommen. Ihnen reiht sich eine dritte Melodie von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 581. S. 267 an, die das gleiche Schicksal hatte.[1]) Erst eine vierte Weise von Konrad Kocher hat einigen Eingang erlangt. Sie erschien zuerst gedruckt in den „Vierst. Gesängen". Stuttg. 1825. Nr. 149. S. 274, wo sie heißt:



und ist aufgenommen im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 149. S. 58, bei Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 230. S. 103 (zu einem Lied „Nacht voll Heil, voll ewger Wonne"), und im Württ. G.-B. 1835. Mel.-Anh. Nr. 29. S. 21.

Vater im höchsten Thron, Choral. Das Lied „Vor dem Tische" von Michael Weiße[2]) erschien in dessen erstem deutschen G.-B. der Böhm. Brüder 1531. Bl. L IIIb. IIII mit der folgenden eigenen Melodie:



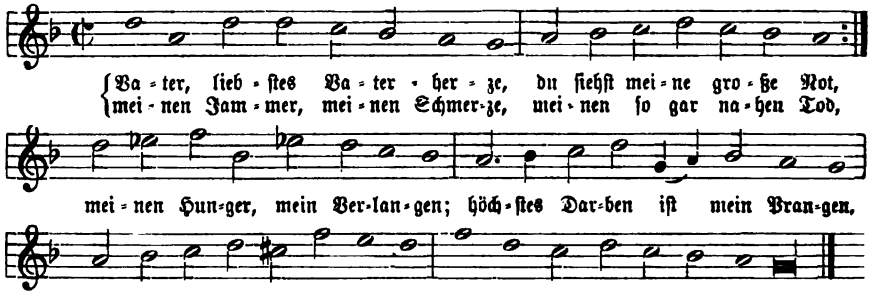
[1]) Diese drei Melodien findet man neugedruckt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 6859. 6860. 6861. S. 204.

[2]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 101. S. 153. 154 und Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 377. S. 320. 321.

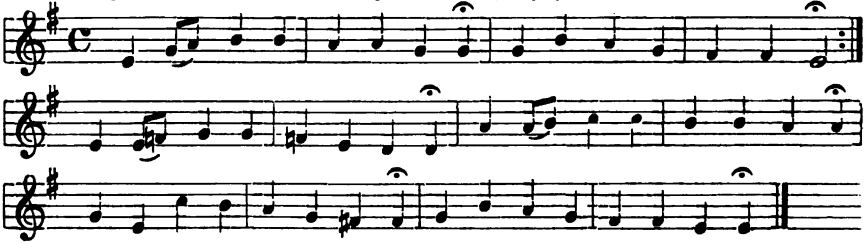
Digitized by Google

Lied und Weiſe — welch letztere vielleicht aus mittelalterlichem Geſang ſtammt, weil ſie im dritten G.-B. der Böhm. Brüder 1566. Bl. 259 mit „Pater in coelis Deus omnium“ überſchrieben iſt — wurden nicht allein bei den Böhmiſchen Brüdern bis 1731 fortgepflanzt, ſondern fanden auch in den deutſchen Geſangbüchern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrfach Aufnahme.[1]) Noch im Dresdn. G.-B. von 1656 war das Lied und die Melodie erhalten, im ſpäteren 17. Jahrhundert aber ſind beide im deutſchen Kirchengeſang verklungen.

Vater, liebſtes Vaterherze, Choral. Chriſtoph Runges Lied vom „verlorenen und wiedergefundenen Sohn“ erſchien in der Berliner Praxis piet. mel. 1664. Nr. 95 mit der folgenden erſten eigenen Melodie:



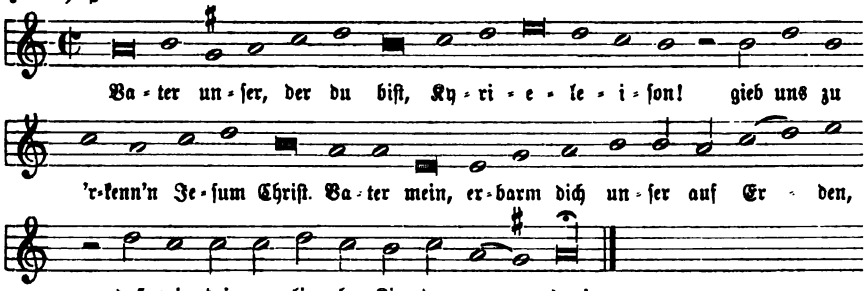
Sie ſteht in dieſer ihrer Quelle anonym und wurde ſo in derſelben bis 1712, auch in der Frankfurter Praxis 1666—1700 (1680. Nr. 114. S. 137. 1693. Nr. 116. S. 137) fortgepflanzt. Außerdem fand ſie noch Aufnahme im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 620. S. 666. 667 und bei Quirsfeld, Geiſtl. Harfenklang 1679. S. 1123. König 1738 bringt dieſelbe nicht mehr, ſondern verweiſt das Lied auf die Melodie „Du betrübte, müde Seele“ von Friedr. Funck im Lüneb. G.-B. 1186. Nr. 746. 1694. Nr. 765. S. 442. 1695. S. 611, ebenſo noch der Berliner Liederſchatz 1840. Nr. 539. S. 252, während Ritter, Ch.-B. 1856, der das Lied im Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 846 zu berückſichtigen hatte, wohl weniger paſſend die Weiſe „Werde munter mein Gemüte“ allegiert. — Eine zweite Melodie findet ſich in den Pommernſchen Choralmelodien-Büchern von K. Wilh. Rautenburg. Nr. 479 und G. Flügel 1863; ſie heißt:



[1]) Vgl. die Nachweiſe bei Zahn, Melodien I. Nr. 1142. S. 306.

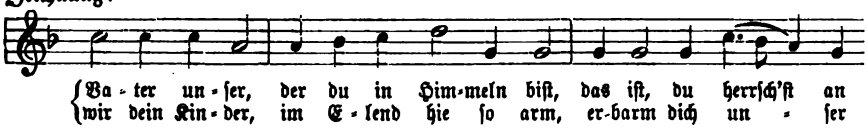
Digitized by Google

Vater unſer, der du biſt, Choral. Dies Vaterunſer-Lied erſchien mit ſeiner eigenen Melodie in mehreren Einzeldrucken der erſten Zeit der Reformation[1]) und wurde auch in das Bal. Babſtſche G.-B. 1545. II. Nr. XL aufgenommen. Hier heißt die Melodie:



Lied und Weiſe waren in den Geſangbüchern des Reformationsjahrhunderts ziemlich verbreitet und erhielten ſich (namentlich auch bei den Harmoniſten, wie Calviſius 1598; Geſius 1605. 1607; Mich. Prätorius 1609; Schein 1627. Bl. 165 u. a.) bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts (noch Dresdn. G.-B. 1656), dann gingen ſie ab, und Luthers Vaterunſerlied trat an ihre Stelle.[2]) v. Tucher, Schatz II. Nr. 213. S. 106. 107 und nach ihm Schoeberlein-Riegel, Schatz I, Nr. 243. S. 390 haben die Melodie mit dem Tonſatz von Joh. Hermann Schein wieder aufgenommen.

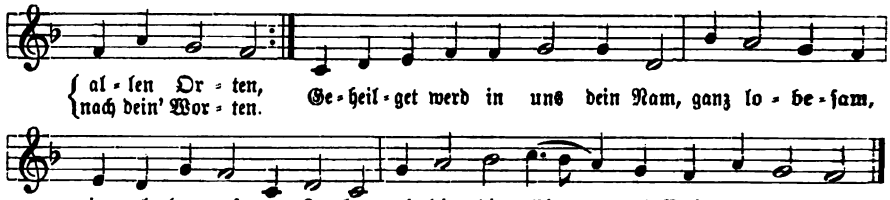
Vater unſer, der du im Himmel biſt, Choral. „Das Vatter vnſer" von Wolfgang Meuslin erſchien mit ſeiner eigenen Melodie in Choralnoten und ohne Menſur im Straßb. G.-B. von Wolff Köpphel 1537. Bl. 26 in dieſer Zeichnung:



[1]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 137. 138 die Beſchreibung von vier ſolchen Nürnberger Einzeldrucken („Vier geiſtliche Reyenlieder"), die alle dies „Vatter vnſer, in geſangs weyſe" als Beigabe haben. Über den Druck der Kunigund Hergotin (1528—1538) vgl. auch Riederer, Abhandlung. Nürnb. 1759. S. 259.

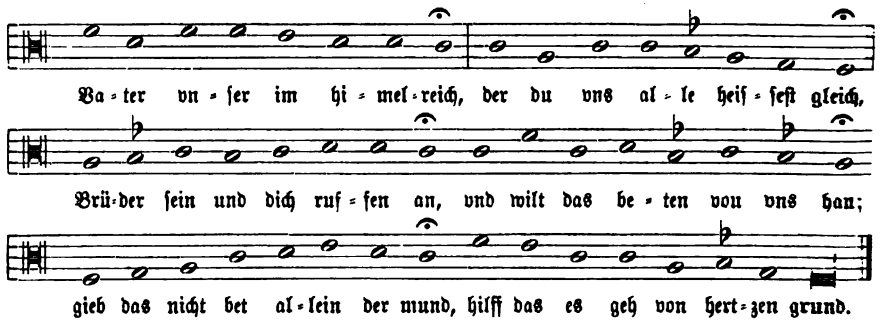
[2]) Ein anderer Text des Liedes mit verſchiedenen, mehr oder weniger einſchneidenden Varianten der Melodie erſchien auch in den ſpäteren kath. G.-BB. von 1584 an. Vgl. beide Texte bei Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 254. S. 229. II. Nr. 1165. S. 935. 936. — Hoffmann v. Fallersleben, Geſch. des deutſchen Kirchenlieds. 3te Ausg. 1861. S. 523 warf ohne irgend welchen Nachweis die Bemerkung hin: „Das neue ſchöne Vaterunſer in Geſangsweiſe, 9 Strophen, im Babſtſchen G.-B. iſt nur eine neuere Bearbeitung jenes altkatholiſchen Vaterunſers." Das hat Bäumker, Das kath. deutſche Kirchenlied II. Nr. 181. S. 199 mit beiden Händen aufgegriffen, vermag aber eine ältere katholiſche Quelle als „Haim von Themar, Creutzgeſänge. Augsburg 1584" nicht nachzuweiſen.

Digitized by Google



Doch hat dieſe Weiſe nur wenig Verbreitung erlangt[1]) und iſt allein im Württ. G.-B. bis 1691 und in Speers Choral-G.-B. bis 1692 gekommen. Jetzt hat ſie v. Tucher, Schatz II. Nr. 353. S. 199, und ihm folgend Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 391. S. 180 wieder aufgenommen.

Vater unſer im Himmelreich, Choral. Als Luther 1539 ſein Lied „Das Vater vnſer kurtz ausgelegt, vnd inn Geſang weyſe gebracht" koncipierte, ſchrieb er ihm zugleich die folgende, wohl ſicher von ihm ſelbſt geſungene eigene Melodie bei:



Doch genügte ihm dieſe Weiſe nicht, und er ſtrich ſie ſelbſt wieder durch.[2]) Noch im ſelben Jahr 1539 erſchien das Lied auch gedruckt in dem Einzeldruck: „Das Vatter vnſer kurtz Ausgelegt vnnd inn Geſang weyſe gebracht durch D. Mart. Luther. M.D.XXXIX. kl. 8°. 4 Blätter,[3]) und in Valten Schumanns G.-B. Leipz. 1539. Bl. 60b—62a, und brachte hier als zweite Melodie die Weiſe mit, die in der Folge ſeine allgemein und ausſchließlich kirchliche geworden iſt.[4]) Sie lautet in der originalen Faſſung bei Schumann:

---

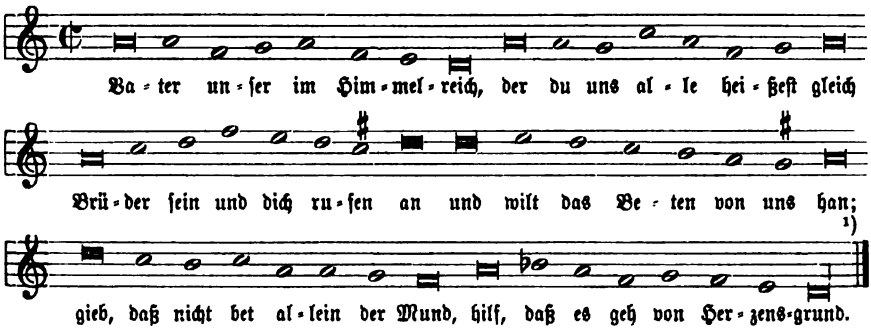
[1]) Das Lied giebt Wackernagel, Kirchenlied III. 1870. Nr. 949. S. 802. 803 auch aus dem Salmingerſchen G.-B. Augsb. 1537. Bl. CXVI und in ſeiner Ausg. 1841. Nr. 811. S. 686 aus dem Zürcher „Nüw gſangbüchle ꝛc." 1540. S. CLXI.

[2]) Vgl. den in mehrfacher Hinſicht hochwichtigen Entwurf des Liedes von Luthers eigener Hand in Fakſimile-Nachbildung bei v. Winterfeld, Luthers Lieder. Leipz. 1840. Beilage.

[3]) Es iſt jedoch dieſer Druck nur noch aus der Anführung bei Riederer, Abhandlung ꝛc. Nürnb. 1759. S. 162. 163 bekannt. Vgl. auch Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 156.

[4]) v. Winterfeld, a. a. O. 1840. S. 52 und Evang. Kirchengeſ. I. S. 159 wollte das Lied und dieſe Melodie „am früheſten in Wolf Köpphls Singebuche (1537)" — vgl. über dieſes

Digitized by Google



Die Herkunft dieſer Weiſe iſt noch nicht aufgehellt und es ſtehen ſich die Anſichten der Forſcher über dieſelbe diametral gegenüber. Während z. B. Faißt ihren Urſprung „aus vorreformatoriſchem rein deutſchem geiſtlichem Geſang“ herleitet und ſie „in ihrer Grundlage ums Jahr 1400 bekannt“ geweſen ſein läßt, iſt ſie für Böhme eine „weltliche Weiſe oder die Umbildung einer ſolchen,“ wenn auch der weltliche Text bis jetzt nicht nachgewieſen ſei. Von Luther ſoll ſie „aller Wahrſcheinlichkeit nach nicht“ ſein, obwohl nicht recht einzuſehen iſt, warum dieſer, wenn ihm ſeine erſte Melodie ungenügend erſchien, nicht eine zweite hat ſollen ſingen können.[2]) Die Annahme, daß die Melodie aus dem weltlichen Geſang entlehnt ſei, ſcheint eine Stütze dadurch zu erhalten, daß in Johann Walthers G.-B. 1544. Nr. 29, wo ſie als Tenor eines vierſtimmigen Satzes verwendet iſt, die Überſchrift

---

Riederer, a. a. O. S. 164. 165. Anm. m; Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 145. 146; Zahn, Melodien VI. S. 15. 16 — gefunden haben. Er war aber im Irrtum, weil er unſer Lied mit dem andern Vaterunſerlied „Vater unſer, der du im Himmel biſt“ (vgl. den Art.) verwechſelte. Doch wird dieſer Irrtum noch in Choralbüchern der Gegenwart, wie im Königl. Sächſ. Landes-Ch.-B. 1883. S. 95, im Schlesw.-Holſt. Ch.-B. 1888. S. 145, bei Zimmer, Mel.-Buch I. Nr. 64. S. 28 u. a. fortgepflanzt; unter Beiſetzung eines ? hat ihn auch noch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 57 u. 216. — Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 389 überſchrieben „Mel.: D. K. E.“ und führen damit die Melodie gar auf das Deutſch Kirchenamt. Erfurt 1527 zurück. — Vgl. dagegen auch v. Tucher, Schatz II. S. 376. Nr. 204. Anm. 3.

[1]) Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 410 meinte, die Melodie überſteige in der 3ten Zeile den Ambitus des Doriſchen um eine kleine Terz „ad exprimendum animi ardorem“. Es iſt aber dies Überſteigen der Oktave überhaupt eine Eigentümlichkeit der doriſchen Tonart, wie ſchon Glarean, Dodekach. 1547. S. 118 bemerkt hat: „huic modo peculiare est supra diapason semiditono exultare, cum magna hercle gratia!“ — Vgl. Rambach, Luthers Verdienſt ꝛc. 1813. S. 237. Anm. 2, und dagegen v. Tucher, Schatz II. S. 376. Nr. 204. Anm. 4.

[2]) Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. 217. Böhme, Altdeutſches Liederbuch 1877. Nr. 630. S. 739. Wenn letzterer unſre Weiſe als eine „in Süddeutſchland zuerſt auftauchende“ bezeichnet, ſo iſt dies nach dem oben gegen v. Winterfeld Angeführten hinfällig. — Bode, Quellennachweis 1881. S. 433 ſtellt geradezu die ſonderbare Behauptung auf: „daß unſre Melodie nicht von Luther herrührt, geht daraus hervor, daß in deſſen Handſchrift der (durchſtrichene) Verſuch einer dem Liede beizugebenden Singweiſe gemacht iſt.“

Digitized by Google

lautet: „Vater vnſer, auff Berckreyen weiſe, ad aequales.“[1]) Allein auch darüber, was unter dieſem „auff Berckreyen weiſe“ zu verſtehen, und ob es etwa nur auf das Metrum des Liedes, oder auch auf die Melodie zu beziehen ſei, ſind die Anſichten verſchieden.[2]) Vielleicht deutet aber noch der Umſtand, daß unſre Weiſe in einigen Geſangbüchern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in dreiteiligen Takt umgeſetzt zu Johann Freders Lied „Gott Vater in dem Himmelreich“ verwendet wurde, gleichfalls auf eine Herübernahme aus weltlichem Geſang hin. In dieſer Faſſung, in der ſie zuerſt aus dem Babſtſchen G.-B. Leipz. 1551 nachgewieſen iſt,[3]) heißt ſie:

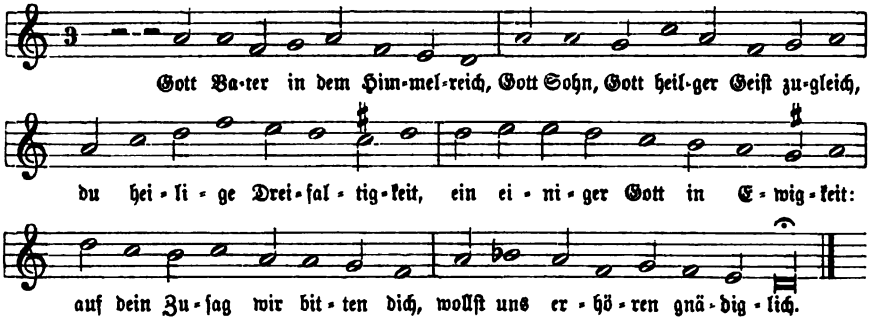
---

[1]) Viele Choralbücher, wie z. B. Kocher, Zionsharfe 1855. I. S. 554; Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. S. 108 u. a. haben ſie denn auch ohne weiteres als „Melodie eines Bergmannsliedes“ bezeichnet.

[2]) Nach Raumbach, a. a. O. 1813. S. 232 ſoll damit nichts weiter geſagt ſein, „als daß die Versart des Geſanges von den Bergreihen entlehnt ſey.“ v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. S. 160 hat die Auslegung, Walther habe dieſen Ausdruck bei unſerer Weiſe nur gebraucht, um ſie von den übrigen Weiſen des Liedes zu unterſcheiden. Aber dies iſt nicht ſtichhaltig: denn Walther bezeichnet als „Auff Berckreyen weiſe“ nicht dieſe Melodie allein, ſondern noch eine Reihe anderer, bei denen Parallelen nicht bekannt ſind. v. Liliencron, Die hiſtor. Volkslieder 1865—1869. Nachtrag: Die Töne. Einl. S. 8 erklärt: „auf Bergreihen Weiſe“ zeige eine zweiſtimmige Singart an, in welcher die zweite Stimme improviſiert wurde.“ Böhme, a. a. O. S. 739 meint: „Vermutlich ſoll das ſoviel ſagen als: nach der kunſtloſen Art der Bergreihen (Volkslieder), wo auf jede Silbe eine Note fällt, alſo alles taktiſch iſt zum Unterſchied von den taktloſen Kirchengeſängen. Oder vielleicht iſt nur die Umwandlung in den Tripeltakt (Tanzrhythmus) damit angezeigt, die in einer Lesart der Melodie vorliegt. Ad aequales bei Walther bezeichnet die erſte Gattung des Kontrapunktes, in welcher alle Stimmen Noten von gleicher Dauer haben, alſo keine figurierte, ſynkopierte und florierte Stimme vorkommt.“ Mit letzterer Anſicht ſtimmt auch Kade, Luther-Kodex 1871. S. 31 überein, wenn er ſagt: „Eine von mir angeſtellte Unterſuchung der Tonſätze, welche dieſe Bezeichnung führen, ergiebt ganz unzweifelhaft, daß ſich dieſelbe weder auf den Text, noch auf die Melodie, ſondern lediglich nur auf den Tonſatz beziehen kann. Denn alle auf dieſe Weiſe bezeichneten Tonſätze, unter welchen ich z. B. „Vom Himmel hoch da komm ich her“, „Chriſt iſt erſtanden“ und „Gott hat das Evangelium“ namhaft machen will, unterſcheiden ſich weſentlich von der Satzweiſe der übrigen. Einmal wird in denſelben der jedesmalige Zeilenabſchnitt von allen Stimmen gleichzeitig in der Art bewirkt, daß ſie in einer Fermate zuſammenlaufen und ausmünden, was nie oder nur äußerſt ſelten in den andern Tonſätzen geſchieht. Zweitens zeichnen ſich dieſe Sätze durch möglichſt geringe Stimmenzahl (in der Regel nur drei) und durch die einfachſte Schreibweiſe aus, die ein allmähliches Einführen der Stimmen am Anfange gänzlich ausſchließt und den gleichzeitigen Gebrauch verſchiedener Notengattungen auf ein Minimum beſchränkt. Die Satzweiſe entſpricht daher genau den Bedingungen und Anforderungen, die wir an einen einfachen Tonſatz (nota contra notam) in unſrem heutigen Choralſatze zu machen gewohnt ſind.“

[3]) Böhme, a. a. O. S. 740 giebt für dieſe Melodieform das Babſtſche G.-B. 1545. II. Nr. XXVI als Quelle an. Das iſt aber unrichtig: dort ſteht bei Freders Lied, das als „Die Deutſche Litania, Raimweiſe in ein Lied gebracht, das auch einzele Perſonen, die lieb vnd andacht dazu haben, ſingen mögen, ſonderlich an orten, da nicht Schulen ſind“ bezeichnet wird,

Digitized by Google



hat aber in dieſer Verwendung keine bleibende Geltung erlangt. Allein in der Faſſung in vierteiligem Takt und in Verbindung mit Luthers Lied fand die Melodie aus den Geſangbüchern der Reformationszeit, wie dem Magdeb. G.-B. von Lotther 1540. Bl. 61a; Kugelmanns Concentus novi etc. Augsb. 1540. Nr. IX; der Ausg. von Wolf Köpphls Straßb. G.-B. von 1541; dem Klugſchen G.-B. 1543. Bl. 37b; dem Babſtſchen G.-B. 1545. I. Nr. XVII. Bog. E. S. 14 bis 16. F. S. 1—3 u. ſ. w. ziemlich raſche Verbreitung, verdrängte nach und nach die andern alten Vaterunſer-Lieder und blieb ſeitdem allgemein und ausſchließlich im Kirchengebrauch.[1]) — Von den zahlreichen und wertvollen Tonſätzen über unſre Weiſe, welche in Neudrucken dem kirchlichen Chorgeſang zugänglich ſind, verzeichnen wir: den fünfſtimmigen Satz Joh. Eccards aus den „Geiſtl. Liedern auf den Choral" 1597 in der Ausg. Teſchners II. Nr. 4. S. 8. 9 und bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. Beiſp. Nr. 153. S. 158. 159 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 634. S. 973. 974; die zehn trefflichen polyphonen Sätze Hans Leo Haßlers aus deſſen „Pſalmen und chriſtlichen Geſängen, auf die Melodien fugweiß componiert" 1608, in der Berliner Ausg. 1777. Nr. 1—10. S. 3—21 — jede der neun Strophen des Liedes hat der Meiſter in einem beſondern Satz, die neunte aber („Amen, das iſt: es werde wahr") in zwei Sätzen behandelt, und dabei das Höchſte geleiſtet, was in der Weiſe des alten polyphonen Vokalſatzes aus der Melodie zu machen war —; einen einfachen Satz von Gotthard Erythräus 1608, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 204. S. 100. 101 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 295. S. 436. 437; den fünfſtimmigen des Chriſtoph. Demantius aus den „Threnodiae" 1620, bei Schoeberlein-Riegel I. Nr. 242.

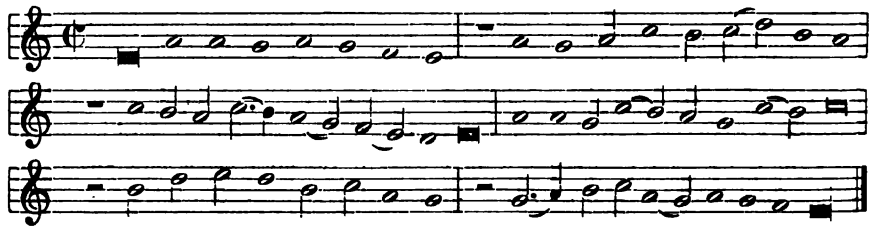
---

eine ganz andere Melodie, die man bei Zahn, Melodien II. Nr. 2567. S. 143 vergleichen kann. Erſt in den ſpäteren Ausgaben des Babſtſchen G.-B.s von 1559. 1561 u. 1567 erſcheint unſre Weiſe in der in Frage ſtehenden Verwendung. Vgl. auch Zahn, Melodien VI. S. 33.

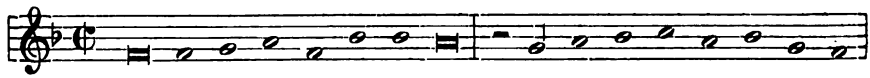
[1]) Auch im katholiſchen Kirchengeſang fand zwar nicht Luthers Lied, wohl aber unſre Melodie zu verſchiedenen Texten, namentlich zu „Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott," weite Verbreitung. Vgl. die Nachweiſe bei Bäumker, Das kath. deutſche Kirchenlied II. Nr. 346. S. 314. 315.

Digitized by Google

S. 389 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 207. S. 25; endlich die folgenden fünf Sätze von Seb. Bach: 1. im erſten Teil der Johannis-Paſſion zu Strophe 3 („Dein Will geſcheh' ꝛc."), vgl. Erk, Bachs Choralgeſ. I. Nr. 118. S. 77 und mein Ch.-B. II. Nr. 208. S. 26; 2. als Schlußchoral der Kantate „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" (vgl. den Art.) mit Str. 7 („Leit uns mit deiner rechten Hand") des Liedes „Nimm von uns, Herr ꝛc." von Martin Moller, vgl. Erk, a. a. O. I. Nr. 119. S. 78; 3. in der Kantate „Herr, deine Augen ſehen nach dem Glauben," in der Mitte zu Str. 2 („Dies Wort bedenk, o Menſchenkind") und als Schluß zu Str. 6 und 7 („Heut lebſt du, heut bekehre dich" und „Hilf, o Herr Jeſu, hilf du mir") des Liedes „So wahr ich lebe, ſpricht dein Gott" von Joh. Heermann, vgl. Erk, a. a. O. I. Nr. 120. S. 78. 79; 4. im erſten Teil der Johannis-Paſſion nach der erſten und zweiten Bearbeitung mit Str. 4 unſres Liedes (in der dritten Bearbeitung ſetzte Bach den unter 1 genannten Satz an die Stelle), vgl. Erk, a. a. O. II. Nr. 291. S. 95; 5. in der Kantate „Es reifet euch ein ſchrecklich Ende" als Schlußchoral zu Str. 7 („Leit uns mit deiner rechten Hand") des Liedes „Nimm von uns, Herr ꝛc.", vgl. Erk, a. a. O. II. Nr. 292. S. 95.[1]) — Zwei weitere eigene Melodien unſres Liedes entſtammen ebenfalls der Reformationszeit, haben aber im älteren Kirchengeſang keinerlei Verwendung gefunden und ſind erſt von einigen Sammlungen der Gegenwart hervorgezogen worden. Beide erſchienen in Tonſätzen der „Newen Deudſchen Geiſtlichen Geſenge CXXIII ꝛc. für die gemeinen Schulen ꝛc." Wittenberg, Georg Rhau 1544. Die eine iſt dort unter Nr. 50 der Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Benedikt Ducis, und heißt:

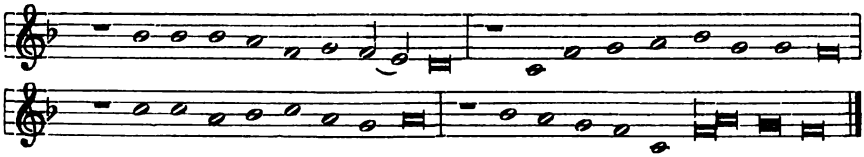


Sie hat Zahn, Pſalter und Harfe 1886. Nr. 201. S. 132. 133 aufgenommen und dem Liede „So wahr ich lebe, ſpricht dein Gott" von Joh. Heermann beigegeben. Die andere iſt unter Nr. 50 und 51 in zwei Tonſätzen, einem vierſtimmigen von Johann Stahl und einem fünfſtimmigen von Sixt Dietrich, behandelt. Sie lautet:



[1]) Zwei alte Sätze von Joh. Weinmann 1544 und Virgilius Hanck 1544 (der letztere über unſre und die Melodie „Wir glauben all an einen Gott" zuſammen) hat v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. S. 105. 106 und S. 126—130 mitgeteilt.

Digitized by Google



und iſt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 205. S. 101 und Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 387. S. 177 als zweite Weiſe zu Luthers Lied gegeben.[1])

Vaterunſer und Einſetzungsworte als liturgiſche Geſänge bei der Abendmahlshandlung. Von den erſten Zeiten der chriſtlichen Kirche an waren Vaterunſer (Oratio dominica; Matth. 6, 9—13. Luk. 11, 2—4) und Einſetzungsworte (Verba, verba sacramenti, verba testamenti, verba institutionis; Matth. 26, 26—28; Mark. 14, 22—24; Luk. 22, 19. 20. 1 Kor. 11, 23—25) integrierende Beſtandteile der Feier des heiligen Abendmahls. Sie bilden den Akt der Konſekration, der „benedictio" („Dermung, Dirmung"), wie Luther ſagt, durch welche die Elemente von Brot und Wein, indem die Einſetzungsworte über ſie geſprochen werden, ihre ſakramentale Weihe erhalten (per verbum elementum fit sacramentum). Doch iſt das Vaterunſer an dieſer Stelle nicht ſowohl Weihgebet, wie es öfters angeſehen wird,[2]) ſondern vielmehr Kindſchaftsgebet der Gemeinde, die es urſprünglich auch ſelbſt betete, um ſich ihres Kindſchaftsrechtes zum Empfange der höchſten Gnadengabe des himmliſchen Vaters bewußt zu werden.[3]) Im römiſch-katholiſchen Kultus, der im Konſekrationsakt die Wandlung oder Transſubſtantiation der Elemente vor ſich gehen läßt, um ſie dann als Meßopfer Gott darzubringen und unter der Elevation vom Volk anbeten zu laſſen, werden die Einſetzungsworte (das „Qui pridie etc.") vom Celebranten leiſe geſprochen, ebenſo das ihnen folgende Vaterunſer bis zur letzten Bitte, welche vom Chor als Reſponſe geſungen wird. Das iſt der „Greuel der Stillmeſſe, ſo man den Canon missae nennet," nach dem Ausſpruch Luthers, dem dabei namentlich auch das noch anſtößig war, daß die Meßprieſter in den Einſetzungsworten weglaſſen müſſen, „daß Chriſtus hinzugeſetzt: der für euch gegeben wird . . ., alſo des Opfers, ſo Chriſtus gethan hat, geſchweigen." Solchem Mißbrauch gegenüber verlangte Luther und die Kirchenordnungen der evangeliſchen Kirche von Anfang an, daß „über eine kleine Weile nach der Präfation" die Worte Chriſti, „öffentlich, in bekannter, d. i. deutſcher Sprache ſo geſungen werden, daß ſie von denen, ſo umher ſtehen, gehört könnten werden."[4]) Dieſer Anordnung Luthers, die Einſetzungsworte im Anſchluß an die

[1]) Vgl. auch v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. Nr. XVII. 2. 3. S. 50. 51 und Zahn, Melodien II. Nr. 2563. 2564. S. 142.

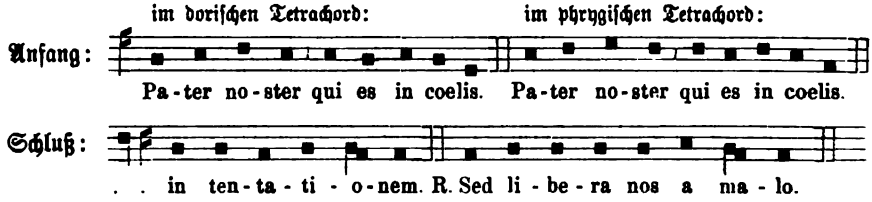
[2]) Vgl. z. B. Petri, Agende der Hannövr. K.-OO. 1852. S. 131, wo das Vaterunſer als „die rechte Eulogie" bezeichnet wird; Lyra, Die liturg. Altarweiſen ꝛc. 1873. S. 42 u. a.

[3]) Vgl. Harnack, Der chriſtl. Gemeindegottesdienſt im apoſtoliſchen und altkatholiſchen Zeitalter. 1854. Schoeberlein im „Schatz" I. S. 371.

[4]) Vgl. Luther, Form. Missae 1523: „ut a circumstantibus possint audiri." Schlesw.-

Digitized by Google

Präfation und das Vaterunser erst nachher unmittelbar vor der Distribution singen zu lassen, folgten manche Kirchenordnungen der Reformationszeit und einzelne verleibten sie auch ganz der Präfation selbst (nach dem Vere dignum, das dazu überleitete, und vor dem Et ideo) ein.[1]) Allgemeinere Verbreitung und bleibenden Eingang erlangte jedoch die andere Anordnung, nach welcher das Vaterunser zuerst gesungen und mit dem Amen der Gemeinde beschlossen wird, worauf unmittelbar die Einsetzungsworte folgen. Sie stammt aus der Braunschweigischen Kirchenordnung von Bugenhagen 1528.[2]) — Der altliturgischen (gregorianischen) Gesangsformel des Vaterunsers liegen folgende einfache Motive zu Grunde:



Aus diesen Motiven sind für jede einzelne Bitte besondere Formeln gebildet worden, welche sowohl festiv mit Ligaturen, als auch ferial ohne dieselben gesungen werden

---

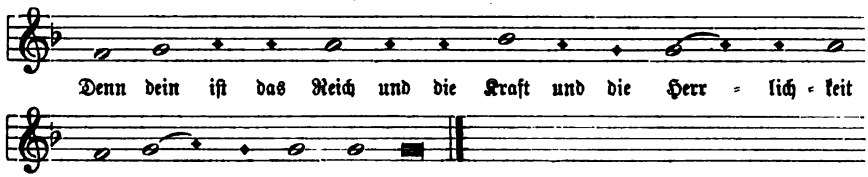
Holst. K.-O. 1542. Östr. K.-O. 1571, u. v. a. — Nur dann, so meint Luther in der Schrift „Von der Winkelmesse ꝛc." 1533, „dürfen wir nicht sorgen, ob der Pfarrherr die Worte heimlich spreche, oder ob er auch wandele, oder ob er auch glaube. Denn wir hören die Worte der Einsetzung öffentlich und sprechen sie von Herzen mit ihm, und die Einsetzung Christi (nicht unser Thun oder Sprechen) wandelt oder giebt den Leib und das Blut Christi. Glaubt der Pfarrherr nicht, oder zweifelt, so glauben wir. Strauchelt er in Worten oder wird irre und vergißt, ob er die Worte gesprochen hat, so sind wir da, hören zu, halten fest und sind gewiß, daß sie gesprochen sind. Darum können wir nicht betrogen werden, und weil die Ordnung und rechter Glaube da ist, muß es gewiß sein, daß wir den wahren Leib und Blut Christi empfahen."

[1]) Vgl. „Von der Euang. Meß, wie sie zu Nürmberg im Newen Spital durch Andream Döber gehalten würdt." 1525, bei Riederer, Abhandlung 1759. S. 319. 320. Slüters G.-B. Rostock 1531 (Bachmann, Gesch. des evang. Kirchengesang. in Mecklenburg 1881. S. 38. 39). Liegnitzer K.-O. 1543. Layriz, Kern IV. S. VII bemerkt hiezu: „diese Form deucht mich bei weitem die schönste", und auch Schoeberlein, a. a. O. I. S. 356 und 374 redet ihr das Wort. In Bayern und speciell in Nürnberg scheint sie sich auch erhalten zu haben. Vgl. Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten. 1890. S. 128. 129 und an andern Stellen.

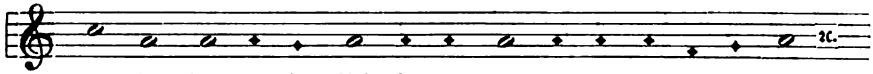
[2]) Hier wurde bestimmt: „De prester hefft also an slicht to singen . . .: Bader unse de du . . . van dem bösen. Dat volck antwordtet Amen. Balde nympt he dat broedt in de handt, vnde bringet vp den beuehl Christi also. Unse Here Jesus Christus ꝛc." Dieselbe Ordnung hat dann die Wittenb. K.-O. 1533 recipiert, vgl. Förstemann, Urkundenbuch I. 1842. S. 387. 388. Doch war diese Anordnung anfänglich noch verschieden. Wolfgang Musculus beschreibt in seinem Itinerarium 1536 den Gottesdienst zu Eisenach am Sonntag Kantate und den zu Wittenberg am Sonntag Exaudi. In Eisenach sang der Liturg zuerst die Einsetzungsworte, in Wittenberg zuerst das Vaterunser. Vgl. Anal. Luth. ed. Kolde 1883. S. 217 ff. und S. 226 ff. Ritschel, Über die Aufgabe der Orgel. 1892. S. 19. 20.

Digitized by Google

können. Die bekannte Doxologie („Denn dein ist das Reich ꝛc.") als Beschluß des Vaterunsers — sie ist als in den Apost. Constit. VII. 24 im vierten Jahrhundert zuerst vorkommend nachgewiesen — wurde erst von den späteren evangelischen Kirchenordnungen aufgenommen, während Luther und die älteren Agenden sie nach katholischem Brauch weggelassen hatten. Doch ist eine Gesangsformel für die Doxologie schon in Ottheinrichs Pfalz-Neub. K.-O. von 1543 vorhanden, und eine zweite aus der K.-O. der Grafschaft Hoya von 1581 lautet:



Außer diesem zu allgemeiner kirchlicher Gültigkeit gelangten Gesangsschema ist noch ein paralleles Formular vorhanden, das dem „Deutsch Kirchenampt, gedruckt zu Erffurdt 1526" entstammt, jedoch nichts anderes ist, als die Übertragung einer gregorianischen Präfationsweise festiven Charakters auf das Vaterunser und darum, als nicht original, mit Recht auch keinerlei Beachtung gefunden hat.[2]) — Für die Recitation der Einsetzungsworte war, da sie nach katholischem Ritus ja nicht gesungen, sondern nur leise gesprochen werden durften, selbstverständlich ein vorreformatorisches Gesangsschema nicht vorhanden. Darum bestimmte Luther in der Form. Missae 1523, daß der Liturg diese Worte in dem Tone singen solle, „darin man sonst das Paternoster in canone pflegt zu singen, d. h. eben in dem obigen allgemein kirchlichen Vaterunserton. Eine zweite, lydische Formel, die dann Luther selbst in der „Deutschen Messe" 1526 brachte und die er dem Evangelienton entlehnt hatte, fand zwar in den Agenden, in denen sie meist an zweiter Stelle steht, ziemliche Verbreitung, vermochte aber dem Paternosterton gegenüber doch nicht zu wirklicher kirchlicher Geltung zu gelangen.[3]) Ihr Anfang ist:



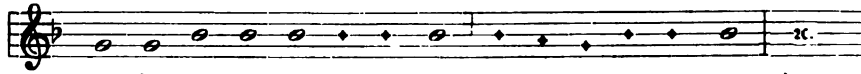
[1]) Eine Anzahl vollständig ausgeführter Vaterunser nach diesem altkirchlichen Motiv, mit oder ohne Doxologie und mit und ohne Vor- und Nachwort, findet man bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 234. 235. 236. S. 375—381, ebenso in den Musikbeilagen der wiederhergestellten Agenden der Gegenwart.

[2]) Man findet es ebenfalls neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 237. S. 382—384.

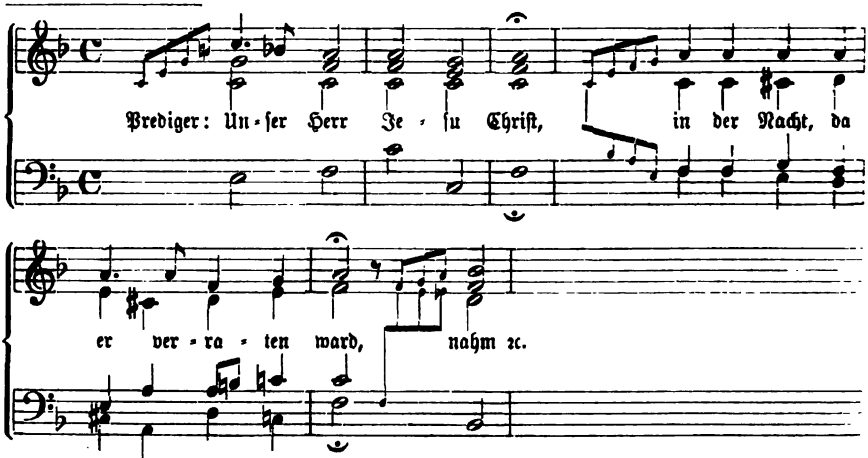
[3]) Doch wurde sie bis zur Gegenwart fortgepflanzt. Im „Vierst. Taschen-Choralbuch von Gebhardi" (Leipzig, Siegel), das in einer Anzahl von Auflagen verbreitet ist (in der 7. Aufl. mit Vorwort von einem C. L. Hoffmann, dat. „Erfurt, im Oktober 1881") findet sie sich, mit Zwischenspielen (!) versehen in dieser Gestalt:

Digitized by Google

Dasſelbe gilt von einer dritten Formel, die in der Brandenburg-Nürnbergiſchen K.-O. von 1533 erſchien und einen Verſuch darſtellt, „die deutſchen Teſtamentsworte mit Melodieſloskeln zu verbinden, wie ſie den feſtiven lateiniſchen Präfationen eigen ſind.“ Sie fand hauptſächlich in Süddeutſchland Eingang und hat ſich in Bayern bis zur Gegenwart im Gebrauch erhalten. Sie beginnt:



— In der rationaliſtiſchen Zeit, da die Liturgiker ſich nicht ſcheuten, ſelbſt an den Text des Vaterunſers Hand anzulegen,[2]) lag es nahe, daß auch die Kirchenmuſiker darauf kamen, die altehrwürdigen liturgiſchen Weiſen des Vaterunſers und der Einſetzungsworte, für deren Weſen ihnen jegliches Verſtändnis vollſtändig abhanden gekommen war, entweder in moderne liedhafte Arienmelodien mit Orgelbegleitung umzumodeln, oder aber ſie ganz zu beſeitigen und durch neue Weiſen desſelben Arienſtils zu erſetzen. Solche jeglichen Wertes baren und für den Kirchengebrauch unmöglichen Melodien fanden gleichwohl willige Aufnahme in die damaligen Kirchen-



Es iſt dieſe Darſtellung mit ihren „Zwiſchenſpielen“ ein lächerliches Kurioſum, aber auch ein über alle Maßen trauriger Beweis dafür, wie ſehr in gewiſſen Kreiſen jegliches Verſtändnis für die Forderungen muſikaliſcher Liturgik auch heute noch mangelt. Was würde Dr. Luther zu einer ſolchen Darſtellung eines liturgiſchen Geſangsſtückes ſagen, wenn man dran denkt, was er (nach des Matthefius Erzählung) einſt zu Eiſenberg geſagt hat?

[1]) Auch dieſe Formeln ſind vollſtändig mitgeteilt bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. S. 361—370: die im Paternoſter-Ton unter Nr. 228—230, die lydiſche Luthers unter Nr. 227 und die Brandenb.-Nürnb. unter Nr. 231 u. 232; letztere auch bei Layriz, Kern IV. Nr. 33. S. 27 (erſte Weiſe), Herzog, Orgelſchule. 3. Aufl. 1876. S. 100. 101 u. ſ. w.

[2]) In der Schleswig-Holſt. Kirchen-Agende von Adler 1824 z. B. lautete der Anfang des Vaterunſers ſo: „Vater, unſer Vater im Himmel, dich beten wir an. Dein Reich, Wahrheit und Tugend verbreite ſich unter uns ꝛc.“

Digitized by Google

Agenden.[1]) — Noch bleibt zu erwähnen, daß die oben berührte „tiefchriſtliche Sitte", nach der in der alten Kirche die Gemeinde ſelbſt das Vaterunſer betete, in der evangeliſchen Kirche ebenfalls wieder aufgetaucht iſt. Im 18. Jahrhundert ſtimmte in Sachſen, wo nach urſprünglicher Anordnung der Liturg das Vaterunſer „für die gantze gemein" ſingen ſollte, dieſe mit in den Geſang ein, und in Württemberg war dasſelbe von Anfang an ganz der Gemeinde zugewieſen: es wurde „deutſch von der Kirche" geſungen.[2]) Dazu ſind mehrere, aus den oben verzeichneten liturgiſchen Formularen herausgebildete, liedmäßige Melodien vorhanden: eine ſolche, die auf dem kirchlichen Paternoſter-Ton, und eine zweite, die auf der angeführten dritten Formel (Motive der lateiniſchen Präfationen) beruht. Letztere war (nach Stözels Zeugnis) die ſeiner Zeit in Württemberg gebräuchliche.[3])

Vater unſer, wir bitten dich, Choral. Dies Vaterunſer-Lied von Symphorianus Pollio (Althießer) erſchien als eines der älteſten Straßburgiſchen Lieder ſamt ſeiner eigenen Melodie in Choralnoten ohne Menſur in „Das ander theyl. Straßburger kirchengeſeng ꝛc." Am Ende: „Gedruckt zu Straßburg bey Wolff Köpphel am Roßmarkt, im jar. 1525. Bl. A ij.[4]) Die Melodie heißt:

---

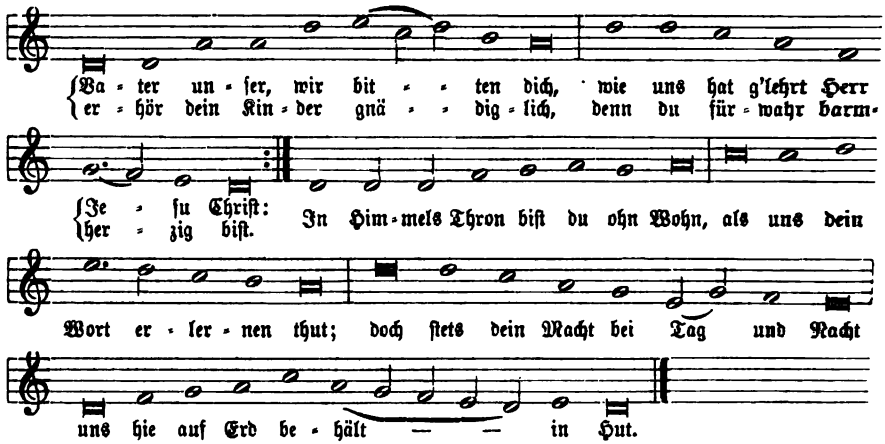
[1]) Einige Sammlungen derartiger Afterbildungen ſind: Muſikaliſche Beylage zur Kirchenagende für Stadt- und Land-Prediger von J. F. Wollgaſt, Diakonus an der evang. Friedenskirche zu Schweidnitz. 1811. qu. 4°. VIII u. 56 S. mit fünf Vaterunſern von Muck, Schicht, Tag, Tuch und Vogler (herausgeg. von Fr. W. Berner, Oberorganiſt in Breslau). — Sechs Melodien zum Vaterunſer und den Einſetzungsworten des heiligen Abendmahls mit vierſt. Orgelbegleitung herausgegeben von Karl Geißler. Meißen bei F. W. Goedſche, o. J. qu. 4°. 27 S. Ebenſo zweites Heft mit 9 Melodien. 31 S.; die Melodien ſind von M. Bobe, W. L. Born, J. G. Ehrlich, C. Geißler, Jaeger, Kallenbach, L. Kraußold, S. G. Lehmann, Muck, Schicht, Tag und Tuch. — Schicht hat nicht nur die alten Formeln modern bearbeitet — und ſelbſt ein ſo glaubenseifriger Mann, wie Rußwurm, Altar-Agende 1826. S. 105—107 mußte dieſe Bearbeitung aufnehmen, weil er eben die kirchliche Form nicht mehr kannte —, ſondern Ch.-B. 1819. III. Nr. 1221. S. 519 auch neue, von ihm komponierte Melodien veröffentlicht. —

[2]) Vgl. Wittenb. K.-O. 1533 bei Förſtemann, a. a. O. I. S. 387. Gerber, Hiſtorie der Kirchen-Ceremonien in Sachſen. 1732. Württ. K.-O. 1553. Noch in Stözels Ch.-B. 1744. Nr. 42 und 1777. Nr. 39 iſt eine Gemeindeweiſe des Vaterunſers mitgeteilt.

[3]) Bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 239. S. 385 findet man die erſte, nach Zahn, Melodien V. Nr. 8638e. S. 316. 317 aus Zinckeiſens G.-B. 1584 und 1615. Bl. 137b (alſo aus Süddeutſchland) ſtammende mit einem Tonſatz von Mich. Prätorius, Nr. 240. S. 386. 387 die zweite mit einem Satz von Joh. Jeep 1629 (ſie war alſo wohl auch in Hohenlohe bräuchlich). Eine dritte Gemeindeweiſe der Böhm. Brüder, daſelbſt unter Nr. 241. S. 387. 388 mitgeteilt, iſt in Deutſchland nicht weiter bekannt geworden.

[4]) Vgl. Wackernagel, Das deutſche Kirchenlied 1841. Nr. 522. S. 426. Derſ. Bibliogr. 1855. S. 73. 74. Derſ., Kirchenlied III. 1870. Nr. 562. S. 510. v. Winterfeld, Zur Geſch. heil. Tonkunſt I. 1850. S. 12. Monatsh. für Muſikgeſch. 1872. S. 228.

Digitized by Google



Lied und Weiſe kamen aus den Straßburger G.-BB. 1526. Bl. 63b. 1530. 1537. 1538 (hier war die Melodie auf das Lied „Ich hab geliebt, drum wird der Herr" über den 116. Pſalm, in einem Augsb. G.-B. von 1562 weiter auf ein Lied „Ich will dich, Herr, erhöhen ſehr" übertragen) ꝛc. in die meiſten ſüddeutſchen und ſchweizeriſchen Geſangbücher des Reformationsjahrhunderts.[1]) Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts aber verklangen beide und ſind ſeither nicht wieder aufgenommen worden.

Veeſenmeyer, Georg, theol. Dr. und Profeſſor am Gymnaſium zu Ulm, war hier am 20. November 1760 geboren. Nachdem er das heimatliche Gymnaſium durchlaufen hatte, ſtudierte er von 1786 an Theologie zu Altorf und erwarb ſich die Magiſterwürde. 1791 kehrte er nach Ulm zurück und wurde 1792 Profeſſor am Gymnaſium. Dies Amt verwaltete er in anerkannt tüchtiger Weiſe bis 1826, da er in den Ruheſtand trat, um dann ſeiner Vaterſtadt bis an ſeinen Tod noch als Bibliothekar zu dienen. 1830 ehrte ihn die Univerſität Jena mit Erteilung des Diploms eines Doktors der Theologie, und am 6. April 1833 beſchloß er ſein raſtlos thätiges Leben. — Veeſenmeyer hat in zahlreichen kleineren Schriften und Abhandlungen,[2]) die meiſt als Gymnaſialprogramme gedruckt worden ſind, mit Vorliebe Gegenſtände der allgemeinen und der ſpeciell Ulmiſchen Reformationsgeſchichte behandelt. Außer über das Leben des Ulmiſchen Reformators Konrad Sam, über die „Geſchichte der Beichte in der Ulmiſchen Kirche" (1792), über die „Geſchichte des Ulmiſchen Katechismus" (1803. 1804) u. dgl., ſchrieb er auch:

Verſuch einer Geſchichte des deutſchen Kirchengeſangs in der Ulmiſchen Kirche. Ulm 1798, gedruckt bei Chriſt. Ulrich Wagner. 12 S. 4°.

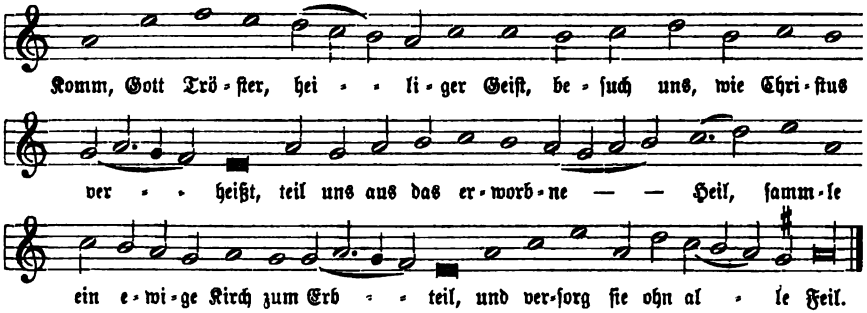
[1]) Vgl. die Nachweiſe bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7747. S. 539, auch Monatsh. für Muſikgeſch. 1872. S. 131 und S. 228.

[2]) Man findet dieſelben verzeichnet im „Neuen Nekrolog der Deutſchen." XI. Jahrgang. 1833. 1. Teil. Weimar 1835. S. 240—243.

Digitized by Google

Veni creator spiritus, mentes tuorum visita, Hymnus in die pentecostes, vgl. in dem Art. „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist". Bd. I. S. 802. 803.

Veni dulcis consolator. Unter dieser Überschrift erschien im großen G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bog. F. Bl. XIa.b (Bl. 111) das Pfingstlied „Komm, Gott Tröster, heiliger Geist, besuch uns ꝛc." von Michael Thamm[1]) mit einer eigenen Melodie in hymnischer Form. Diese Melodie, die wohl dem vorreformatorischen lateinischen Originaltext angehört hat und die bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 157. S. 73 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 452. S. 732 neu gedruckt ist, lautet in der Fassung von 1566:



— Eine zweite Weise zum deutschen Liede der Böhm. Br. erschien anonym in Joh. Crügers Psalmodia sacra. 1657—1658. S. 152. Sie ist jedoch nicht eine neue Melodie im strengsten Sinn, sondern eine allerdings einschneidende Umbildung der Hymnusweise in die Liedform, die wohl Crüger selbst vorgenommen haben wird.[2]) Doch hat sie keine Beachtung gefunden.

Veni sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium, vgl. in dem Art. „Komm, heiliger Geist, Herre Gott, erfüll ꝛc." Bd. I. S. 806—809.

Ventil (mittellat. ventile, vom Lat. ventus, Wind), die in den windbereitenden und windführenden Teilen der Orgel viel zur Verwendung kommende Vorrichtung, welche meist in Klappenform (in der neueren Kegellade auch in Kegelform) so angebracht ist, daß sie dem Orgelwind den Durchgang nach einer bestimmten Richtung im einen Moment öffnet, im andern nach der entgegengesetzten

[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 131. S. 198. 199. Wackernagel, Kirchenlied IV. Nr. 526. S. 370.

[2]) Zahn, der sie Melodien I. Nr. 1896. S. 507 mitteilt, erachtet sie für eine selbständige, die „ohne Zweifel von Crüger herrühre." Aber ihre erste Zeile z. B. ist wörtlich der Hymnusmelodie entnommen, und auch die Klausel ihrer dritten Zeile ist wörtlich die der zweiten und vierten Zeile jener.

Digitized by Google

Richtung aber verschließt. Die verschiedenen Ventile der Orgel werden entweder durch den Druck des durchzulassenden Windes selbst nach der einen Richtung geöffnet und nach der entgegengesetzten luftdicht verschlossen (Balg- und Kanalventile), oder sie müssen mittelst eines Mechanismus durch den Spieler geöffnet und durch entgegenwirkenden Federdruck wieder geschlossen werden (Spiel- und Registerventile). — Die einzelnen Ventile der Orgel sind in verschiedenen Artikeln unsres Werkes — „Hauptventil", „Kropfventil", „Kegellade", „Saugventil", „Schöpfventil", „Sperrventil", „Spielventil" u. a. — des näheren beschrieben.

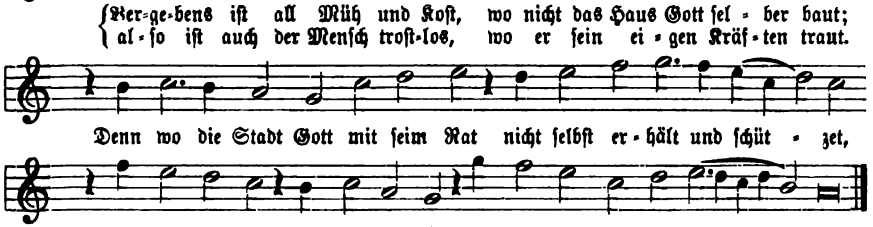
Ventilfedern sind ein wichtiger Teil der Spielmechanik der Schleiflade in der Orgel. Ihre Wichtigkeit für die richtige Funktion der Spielventile und die Spielart eines Werkes erhellt schon daraus, daß die Orgelschriftsteller von jeher so viel mit ihrer richtigen Her- und Einstellung, sowie mit der Verhütung und Beseitigung der durch sie verursachten Störungen zu thun hatten, und daß die Vertreter des Kegelladen-Systems immer mit besonderem Nachdruck hervorheben, daß dieses „durchaus ohne Federdruck" sei. Die Aufgabe der Ventilfedern im Windkasten der Schleiflade ist eine doppelte: fürs erste sollen sie die durch den Niederdruck der Tasten abgezogenen Spielventile durch ihren Gegendruck prompt auf die Kanzellenöffnungen zurückschnellen, fürs andere mit den Ventilen zugleich die angehängte Traktur tragen. Sie werden, damit sie nicht rosten, aus hartgezogenem Messingdraht gemacht, der ungefähr die Dicke einer mäßig derben Stricknadel hat. Diese Dicke oder Stärke des Drahtes ist jedoch in jedem einzelnen Falle auf dem Wege des Versuches genau festzustellen, da von ihr die richtige Kraft und Elasticität der Ventilfedern abhängt, die einerseits die Spielart nicht unnötig erschweren und doch andrerseits für den genauen Verschluß der Ventile vollständige Sicherheit bieten sollen,[1]) auch wenn ihre Spannkraft mit der Zeit etwas nachläßt. Nur bei Doppelkanzellen genügen schwächere Federn, weil sich hier das Gewicht der angehängten Traktur auf zwei Federn verteilt. Die einzelne Ventilfeder hat zwei Schenkel von passender Länge und mit rechtwinklig nach außen umgebogenen und rund gefeilten Enden; diese Schenkel laufen in ein Gewinde oder Auge zusammen, dessen 2—3 Umgänge genau aufeinander liegen sollen. Der eine Schenkel, der mit dem Auge gegen die Hinterseite des Windkastens eingesetzten Feder ist mit seinem umgebogenen Ende in ein eingebranntes (gekesseltes) Loch des Ventilrückens eingelassen, der andere ebenso in ein solches der auf dem Boden des Windkastens hart hinter dem Beutelbrett angeschraubten Federleiste. Das Loch im Ventilrücken soll etwas vor der Mitte, aber höchstens bis $^2/_3$ vor dem hintern Ende des Ventils angebracht sein, nicht, wie in der Praxis vielfach gefunden wird, noch weiter nach vorne, weil dann die Gefahr

[1]) Zu schwache Ventilfedern sind oft die Ursache des „Heulens" in einer Windlade. Ob darum vielleicht der alte Werckmeister, Org. Gruning. rediv. 1705. § 38 dieselben auch „Stöhne Federn" genannt hat?

Digitized by Google

nahe liegt, daß das Hinterteil des Ventils nicht recht winddicht schließt. Beide Löcher müssen so tief sein, daß jede Feder auch die heftigste Spielbewegung aushalten kann, ohne herauszuspringen. Die Federleiste ist eine rechtwinklig gekehlte, oder auch aus zwei Stäben zusammengesetzte Leiste, deren hinterer, aufrecht stehender Teil senkrecht unter jedem Ventil einen Einschnitt hat. Durch diesen Einschnitt geht der untere Federschenkel und kann deshalb keine Seitenbewegung machen, ohne doch sonst in seiner Beweglichkeit gehindert zu sein. — Zum Herrichten, zum Einsetzen und Herausnehmen der Ventilfedern haben die Orgelbauer die Federschere und die Federzange, auch Federheber genannt, als besondere Werkzeuge.

Vergebens ist all Müh und Kost, Choral. Von diesem Lied über den 127. Psalm, das die Gesangbücher der Reformationszeit vielfach Luther zuschrieben, wollte Wackernagel nachweisen, daß es „unzweifelhaft nicht von Luther", dagegen wahrscheinlich von Lazarus Spengler verfaßt sei.[1]) Es wäre dieser Nachweis auch als unwiderleglich geführt zu betrachten, wenn sicher wäre, daß mit dem „Psalmlied nisi Dominus", von welchem Lazarus Spengler am 1. Januar 1534 an Veit Dietrich in Wittenberg schrieb, „es sei seit sechs Jahren bis jetzt, wo er es ihm zuschicke, ohne Komposition gelegen," wirklich unser Lied gemeint ist. Wie dem nun sein mag: eine „Komposition" erhielt es in Wittenberg sofort, und noch im selben Jahr 1534 erschien Lied und eigene Melodie in einem Einzeldruck[2]) und als Beigabe zu Luthers Auslegung des 127. Psalms, Wittenberg 1534, wo beides auf der viertletzten Seite (Bl. Cvij) mit den Worten eingeführt wird: „Volget der Psalm nisi Dominus edificauerit domum. jn ein schönes Lied verfasset." Die Melodie heißt im G.-B. von Valten Schumann 1539. Bl. 86, im G.-B. von Babst 1545. Nr. II. Bog. A. S. 7 und im G.-B. von Eichorn. Frankfurt a. d. O. 1570. Fol. 127 ziemlich gleichlautend so:



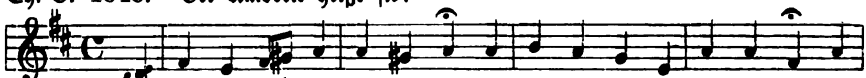
[1]) Man vergleiche über diese Frage Wackernagel, Kirchenlied I. S. 401. 402. Riederer, Abhandlung ꝛc. Nürnb. 1759. S. 290. 291. Wilh. Thilo, Luther oder Spengler? Berlin 1860. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 295—296.

[2]) Dieser ist beschrieben bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 125. Nr. CCCXVIII.

Digitized by Google

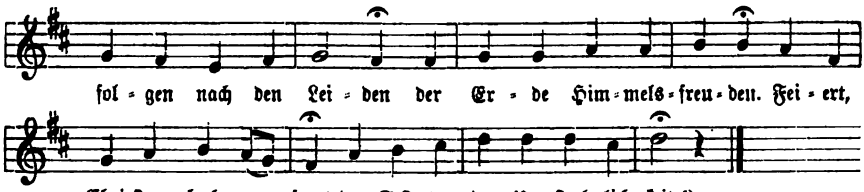
Lied und Weise waren in den Gesangbüchern des Reformations-Jahrhunderts allgemein, auch noch in den Kantionalen der ersten Hälfte und den wichtigsten Gesangbüchern des späteren 17. Jahrhunderts — Praxis piet. melica 1648—1718; Frankf. Praxis 1656—1700. 1680. Nr. 488. S. 604; Königsb. G.-B. 1675 bis 1702; Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 913. S. 955. 1693. 1700. Nr. 664. S. 744. 745; Sohren, G.-B. 1683. Nr. 666. S. 889; Darmst. Kantional 1687 u. a. — ziemlich verbreitet. Dann aber wurden beide durch das Lied „Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst" (vgl. den Art.) von Joh. Kohlros, das denselben Psalm in gefälligerer Form bearbeitet hat, je länger je mehr verdrängt." Im 18. Jahrhundert war die Melodie außer in einigen kirchlichen Choralbüchern — Störl, Ch.-B. 1710; Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. S. 305. 306; Graupner, Darmst. Ch.-B. 1728 — nur noch in den Sammlungen, wie Telemanns Ch.-B. 1730. Nr. 62. S. 32; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 410 (als in „Bayreuth" gebräuchlich), und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 284 fortgepflanzt. Neuerdings ist sie von Layriz, Kern II. Nr. 331. S. 112 und v. Tucher, Schatz II. Nr. 344. S. 192. 193 wieder aufgenommen worden. v. Tucher giebt sie mit dem Tonsatz des Landgrafen Moritz von Hessen 1612, welchen Satz auch Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 544. S. 782. 783 mitteilen.[1])

Vergeßt der Leiden dieser Zeit, Choral. H. G. Demmes, des Mühlhausischen Superintendenten und argen Rationalisten Lied „Am Festtage der Unsterblichkeit" war in dessen „Neuen Christlichen Liedern". Gotha 1799. Nr. 36. S. 52. 53 der alten Mühlhäuser Melodie „Zu dieser österlichen Zeit" (vgl. den Art.) unterlegt. Aber die alte, ehrliche Osterweise wollte zu dem platt-aufkläreriſchen Texte nicht recht passen. Die allezeit fertigen Choralmacher jener Zeit säumten daher nicht, mit andern, der Textunterlage entsprechenden Melodien hervorzutreten. Das Lied erhielt neue Weisen von Johann Kaspar Rüttinger, Choralmelodien über 109 Lieder des Hildburghausenschen G.-B.s 1808. Nr. 36, von Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 397. S. 173 und von Justin Heinr. Knecht 1800, im Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 96. S. 146. Doch gingen die beiden letzteren spurlos vorüber und nur die erste von Rüttinger erlangte einigen Eingang. Sie steht bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 289. S. 162; Schicht, Ch.-B. II. Nr. 668. S. 305; Ilgen, Sammlung üblicher alter und neuer Kirchen-Melodien 1823; Hering, Allg. Ch.-B. 1825, und noch bei Karow, Ch.-B. 1848. Bei Umbreit heißt sie:

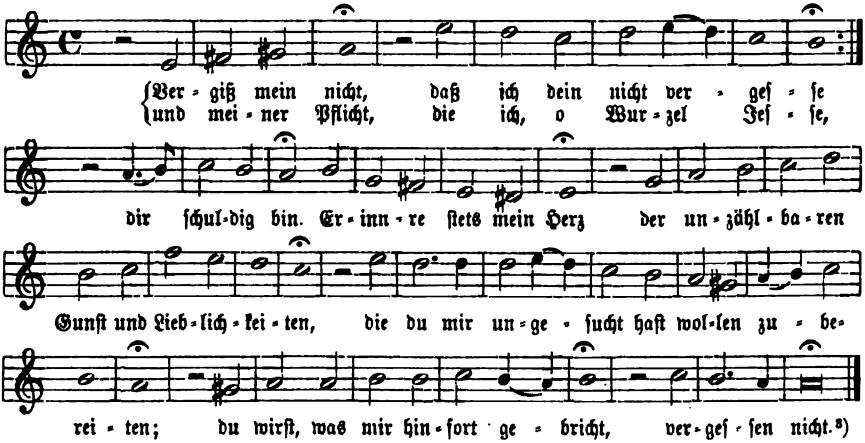


[1]) Zwei weitere Melodien, von denen die eine in Forsters Sammlung. Erster Teil 1539, die andere bei Wolkenstein 1583 erschien, haben keinen Eingang gefunden. Die letztere ist abgedruckt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7746. S. 538. 539.

Digitized by Google



Vergiß mein nicht, daß ich dein nicht vergesse, Choral. Gottfried Arnolds jetzt noch im Kirchengebrauch stehendes Lied aus den „Göttlichen Liebesfunken". Frankfurt a. M. 1697, war von Anfang an auf die Melodie „Wie wohl ist mir, daß ich nunmehr entbunden" (vgl. den Art.) verwiesen und ist nach ihr auch immer gesungen worden.[2]) Ihr gegenüber vermochte die folgende eigene Weise, die in Stözels Ch.-B. 1744. Nr. 273 ans Licht trat, nicht aufzukommen. Diese Stözelsche Melodie ist:



Vergnügter Sinn, wo geht dein Wünschen hin, Choral. Dieses Lied, dessen Verfasser nicht genannt wird, erschien im Darmst. G.-B. von 1699. Nr.

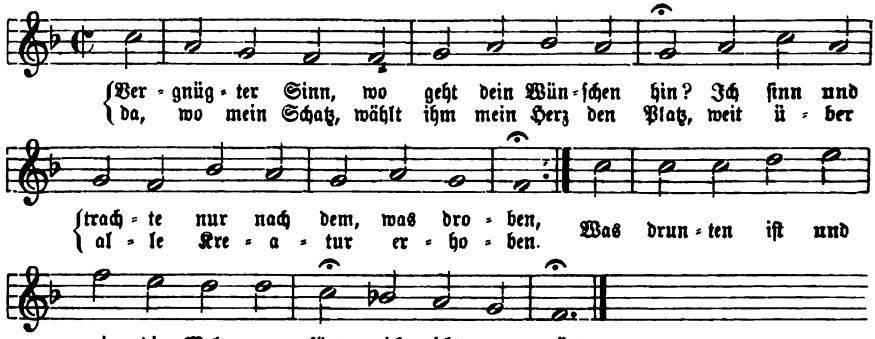
[1]) Die beiden andern Melodien, von denen namentlich die Knechtsche zu den ärgsten Plattheiten gehört, die einer Gemeinde je zum Singen geboten wurden, können jetzt bei Zahn, Melodien II. Nr. 2492. 2493. S. 119 nachgesehen werden.

[2]) Vgl. beispielsweise: Freylingh. G.-B. II. 1714. S. 236; Wernigerod. G.-B. 1738. S. 178; Schöber, Liedersegen 1769. S. 766; Bunsens G.-B. 1833. S. 286; Alt Magdeb. G.-B. Nr. 523 u. a.

[3]) Ein Lied gleichen Anfangs „Vergiß mein nicht, mein allerliebster Gott" steht mit einer eigenen Melodie von Seb. Bach im Zeitzer G.-B. von Schemelli. 1736. Nr. 627. S. 430 unter der Aufschrift: „Aria. Adagio, di S. Bach, D. M. Lips." Sie ist nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen, dagegen in den Sammlungen Bachscher Choräle von C. F. Becker 1832, Zahn 1871. 1887 und Joh. Georg Lehmann im Anh. zu seinem Ch.-B. 1873, mehrfach neu gedruckt worden. Vgl. auch Zahn, Melodien III. Nr. 4223. S. 3.

Digitized by Google

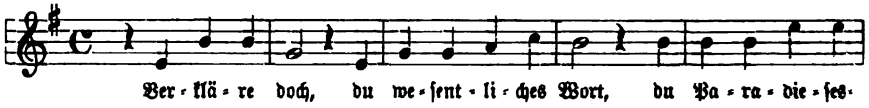
573 mit einer ersten eigenen Weise, die aber nicht weiter bekannt geworden ist.[1]) — Die folgende zweite Melodie:



aus dem Brüder-Ch.-B. 1784. Art 422. S. 225 (1820. S. 340. 341) hat sich in der Brüdergemeinde erhalten. Sie ist jedoch 1784 nicht als eine der „ganz neuen Melodien" gekennzeichnet.

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust, Solokantate für Alt von Sebastian Bach zum 6. Sonntag nach Trinitatis (wahrscheinlich 20. Juli 1732). Sie gehört zu denjenigen Kirchenmusiken Bachs, in denen er die Orgel nicht nur begleitend, sondern auch obligat konzertierend verwendete, indem er „in deren zweiter Arie einen obligaten Orgelsatz für zwei Manuale einführte." Vgl. Spitta, Bach II. S. 284. — Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXXIII. Nr. 170.

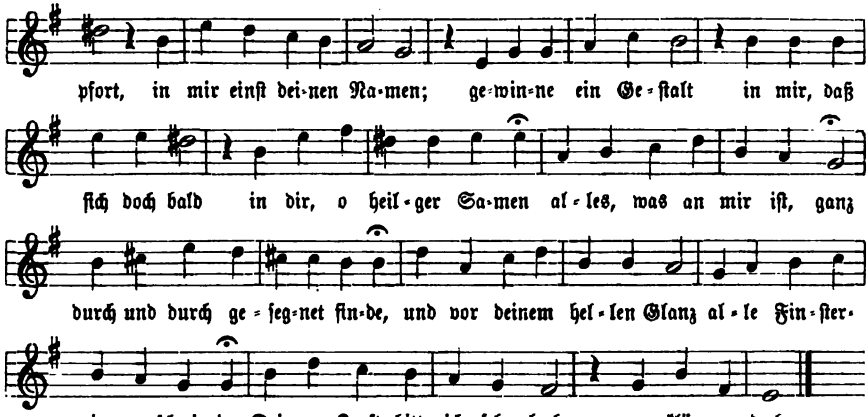
Verkläre doch, du wesentliches Wort, Choral. Für dieses Lied eines noch nicht ermittelten Verfassers, das Zahn, Melodien V. Nr. 8469. S. 187 bis jetzt zuerst aus dem Hessen-Homburg. G.-B. 1734 nachgewiesen hat;[2]) erschien bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 245 die folgende, vermutlich von König selbst erfundene, eigene Melodie:



[1]) Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5050. S. 277.

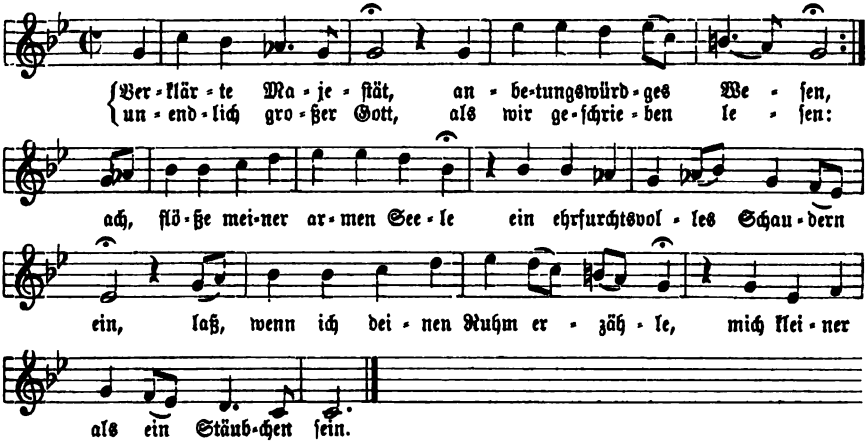
[2]) Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. 1754 führt das Lied in seinem Register ebenfalls an, verweist es aber auf die bei ihm unter Nr. 722 zuerst vorkommende Melodie „O Lebensquell, zeig uns dein Angesicht" (vgl. den Art.) und dadurch zugleich auf die andern Melodien dieses Metrums. Von solchen sind außer dieser Weise bei Müller noch vorhanden: 1. „Du Gotteslieb, ich lasse nicht von dir" im Darmst. G.-B. 1698. S. 163, die bei Freylinghausen, G.-B. I. 2. Aufl. 1705. Nr. 693. S. 1073—1074 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 214. S. 134. 135. 1771. Nr. 214. S. 128. 129) auf „O Lebensquell übertragen ist. 2. Du Gotteslieb ꝛc." bei Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 302.

Digitized by Google



Es hat jedoch diese lang ausgesponnene Weise keinen Eingang erlangt.

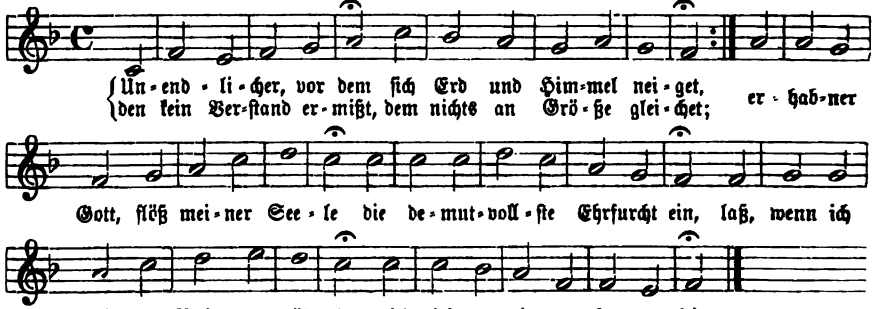
Verklärte Majestät, Choral. Das Lied Dr. Johann Jakob Rambachs (Geistl. Poesien. Halle 1720. S. 303—306) „Über die Majestät Gottes aus 1 Tim. 6, 15. 16. Der Selige ꝛc. Amen" erhielt für das Hannov. G.-B. 1740 eine eigene Melodie von Franz Heinrich Christoph Meyer (vgl. den Art.), die in der hannoverischen Provinzialkirche seitdem in kirchlicher Geltung steht. Sie erschien erstmals gedruckt in dem von Meyer zusammengestellten Melodieheft für das genannte G.-B. 1741. Nr. XVII und ist in seines Sohnes C. L. Meyer handschriftlichem Ch.-B. Nr. 89. S. 110. 111 durch die Aufschrift „Nov. Melod. XVII. Fr. H. M." als sein Eigentum bezeugt.[1]) In der originalen Fassung, nur mit Weglassung der Verzierungen, heißt sie:



[1]) Vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 433; über das Lied daſ. S. 246.

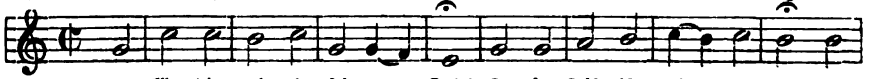
Digitized by Google

und steht im Brem. ref. Psalm- und G.-B. 1767. Nr. 32. S. 37, bei Böttner, Ch.-B. (1800) 1817. Nr. 129. S. 82; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 213. S. 157; Molck, Mel.-Buch 1838 und Ch.-B. 1857; Enckhausen, Choralmel.-Buch 1846. Nr. 139 (2te Ausg. Nr. 161); Anding, Allg. Choralmel.-Buch, Lüneb. 1864, im Missions-Ch.-B. Hermannsburg 1876. Nr. 612. S. 229 u. s. w. — Schon das Stralf. G.-B. von 1763 hatte das Lied verändert, um es nach der Melodie „Nun danket alle Gott" singbar zu machen. Eingreifendere Änderungen erlitt es in den rationalistischen Gesangbüchern, und zu einer solchen „Unendlicher, vor dem", die im Kasselschen luth. G.-B. 1783 erschienen war, ist noch die folgende zweite Melodie anzuführen:



die so bei Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 189. S. 150 ohne Andeutung ihrer Herkunft gedruckt ist. Denn die Notiz im Register S. 213 „Aus dem Schbg. G.-B." (Schaumburger G.-B.) geht doch wohl nur auf das Lied, wenn auch Bolckmar, Hess. Ch.-B. 1865 „Um 1750. Aus dem Schaumburgischen" über die Melodie schreibt.[1])

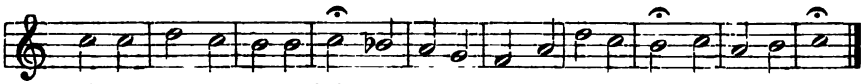
Verkündigt alle seinen Tod, Choral. Zu diesem Abendmahlslied Dr. Balth. Münters hat Johann Adam Hiller zwei Melodien gesungen. Die erste derselben erschien in „Dr. Balth. Münters ꝛc. erste Sammlung geistlicher Lieder. Mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten." Leipzig 1773. S. 16; sie war eine arienmäßige und hat keine Beachtung gefunden.[2]) — Die zweite, choralmäßige Weise hat Hiller im „Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuch." Leipz. 1794. Nr. 8. S. 33 veröffentlicht und S. 29 ausdrücklich als seine Komposition in Anspruch genommen. Doch ist auch sie nur noch einmal bei Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 349. S. 154 gedruckt worden. Sie lautet im Original:



[1]) Noch eine dritte Melodie aus dem Bayreuth. G.-B. 1733. S. 66 hat Zahn, Melodien II. Nr. 3228. S. 344. 345 beigebracht. Doch ist sie nicht weiter bekannt geworden.

[2]) Bei Zahn, Melodien I. Nr. 1948. S. 523 findet man sie mitgeteilt.

Digitized by Google



Mittlers Blut iſt die-ſer Wein. Empfaht es und ge-den-ket ſein, der für euch ſtarb.

Verleih uns Frieden gnädiglich, Choral. Die altkirchliche Antiphone Da pacem Domine nebſt Verſikel und zugehöriger Oration oder Kollekte[1]) erſchien in dem noch nicht wieder aufgefundenen Klugſchen G.-B. von 1529[2]) in der folgenden deutſchen Überſetzung als „Da pacem Domine. Deudſch“:

Antiphon:

Da pacem Domine	Verley vns frieden gnediglich,
in diebus nostris,	Herr Got, zu vnſern zeyten.
quia non est alius	Es iſt ya kein ander nicht,
qui pugnet pro nobis	Der für vns künde ſtreiten
nisi tu, Deus noster.	Denn du, vnſer Gott, alleine.

Verſikel:

Fiat pax in virtute tua	Gott, gib frid in deinem lande,
Et abundantia in turribus tuis.	Glück vnd heil zu allem ſtande

Kollekte:

Deus, a quo sancta desideria, recta consilia et justa sunt opera: da servis tuis illam, quam mundus dare non potest, pacem, ut et corda nostra mandatis tuis dedita, et hostium sublata formidine tempora sint tua protectione tranquilla. Per Dominum nostrum. Amen.	Herr Gott, hymeliſcher Vater, der du heiligen mut, guten Rad, vnd rechte werck ſchaffeſt, Gib deinen dienern friede, welchen die welt nicht kan geben, auff das vnſere hertzen an deinen gepoten hangen vnd wir vnſer zeit durch deinen ſchutz ſtille vnd ſicher für feinden leben, Durch Jeſum Chriſt, deinen ſon, vnſern Herren. Amen.

und zwar „unter Luthers Namen“, der daher ſeither auf proteſtantiſcher Seite allgemein als Überſetzer des Stückes angeſehen wurde, während ſie von den katholiſchen Hymnologen als katholiſch in Anſpruch genommen wird.[3]) Zu dem einen Vers „Verleih uns Frieden ꝛc.“ erſchienen dann ſofort (zuerſt 1531) als „von andern hinzu gethan“ erweiternde Zuſatzſtrophen, in denen die Gedanken der zuge-

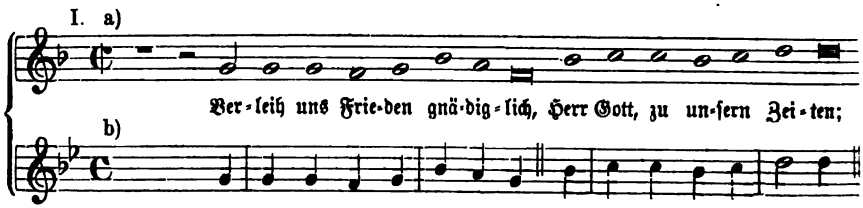
[1]) Vgl. Mettenleiter, Enchiridion chorale 1853. S. 67. 68. Ranke, Das Marburger G.-B. von 1549. Marb. 1862. S. 334. Bode, Quellennachweis 1881. S. 294.

[2]) Dies erſte Vorkommen erweiſt der Abdruck des fraglichen Büchleins in Joach. Slüters niederdeutſchem G.-B. Roſtock 1531. Bl. Cj. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied I. S. 397. Geffken, Die Hamb.-niederſächſ. Geſangbücher 1857. S. 212—222; Wiechmann-Kadow, Mecklenb.-altniederſächſ. Litteratur I. S. 145—153. Bachmann, Geſch. des Kirchengeſangs in Mecklenburg 1881. S. 42.

[3]) Vgl. Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 35. S. 21. 22. Chr. Spangenberg, Cith. Lutheri. IV. Teil. S. 26b. Rambach, Luthers Verdienſt. 1813. S. 130 u. a. — Bäumker, Das kath. deutſche Kirchenlied II. S. 272 macht natürlich zu Luthers Namen ein ?.

Digitized by Google

hörigen Kollekte gereimt waren.[1]) Doch wurden diese Zusätze von den maßgebenden Gesangbüchern der Reformationszeit, wie Klugs G.-B. 1535. Bl. 54b; Lotthers G.-B. Magdeb. 1540. Bl. 27a; Val. Babsts G.-B. 1545. I. Nr. XXXI. Bog. J. S. 3 u. a., nicht recipiert und erlangten daher auch keine kirchliche Geltung. — Vermutlich gleichzeitig mit der Textstrophe erschien auch deren eigene Melodie in dem Gesangbuch von 1529. Bis jedoch dieses wieder zum Vorschein kommt, ist die älteste Quelle der Weise ein Nürnberger Druck: „Kirchē gesenge mit vil schönen Psalmen vnnd Melodey gantz geendert vñ gemert. 1531," am Ende: „Gedrückt zu Nürenberg durch Jobst Gutknecht." Bl. 76.[2]) Doch ist die Melodie nicht eine originale, sondern gleich unsern Weisen zu „Nun komm, der Heiden Heiland" und „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" eine Umbildung der altkirchlichen Melodie des „Veni redemptor gentium" mit einem Zusatz für die fünfte Textzeile.[3]) — In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kam dann zu dem „Verleih uns Frieden gnädiglich" noch das „Gieb unsrem Fürsten und aller Obrigkeit" als weiterer Bestandteil mit eigener Melodie hinzu. Dies zweite Stück und seine Weise erschien erstmals bei Johann Walther „Das christlich Kinderlied D. Martini Lutheri, Erhalt vns HErr ꝛc. Auffs new in sechs Stimmen gesetzt vnd mit etlichen schönen christlichen Texten Lateinischen vnd Teutschen Gesengen gemehrt ꝛc. Gedruckt zu Wittembergk durch Johan Schwertel, Im Jar nach Christi geburt, 1566." Die Melodie findet sich hier in zwei 5- und zwei 4-stimmigen Tonsätzen unter Nr. VII—X in verschiedenen Stimmen und in je nach Bedürfnis des Satzes verschieden gestalteter Rhythmisierung. Wir geben beide Melodien a) im Original und b) in ihrer jetzt giltigen Fassung, wie solche z. B. im neuen Schleswig-Holsteinischen Choralbuch 1888. Nr. 119. S. 146. 147 festgestellt ist:

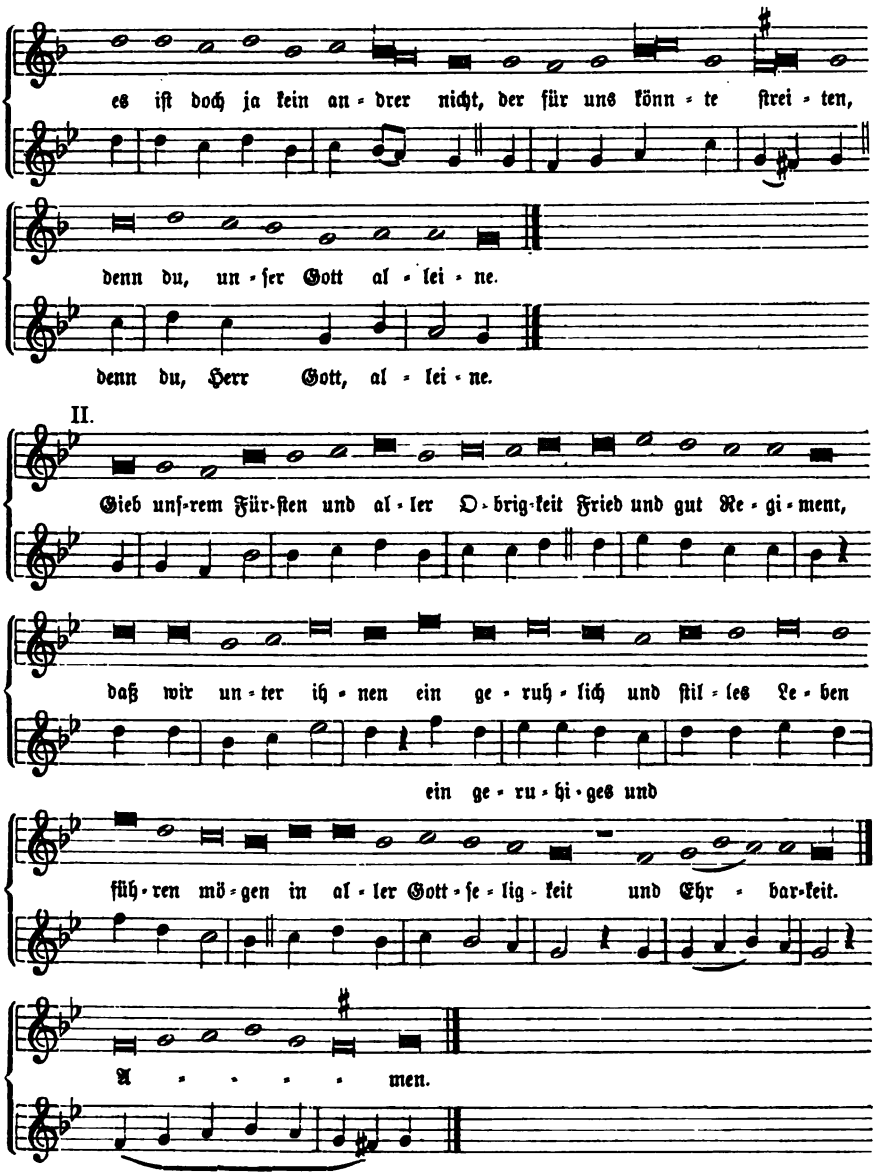


[1]) Vgl. diese Erweiterungen bei Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 36. 37. 38. S. 22. 23 und IV. Nr. 1552. S. 1083.

[2]) Vgl. über dieses Gesangbüchlein: Kade in den Monatsh. für Musikgesch. 1872. IV. Nr. 6. 7. S. 113—136. Wackernagel, a. a. O. IV. S. 1119—1122 und Zahn, Melodien VI. S. 11. 12.

[3]) Die Fassung, in der die Hymnusmelodie für unsre Strophe verwendet wurde, hat Meister, Das kathol. deutsche Kirchenlied. 1862. I. S. 34. 35 aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts in der Pfarrkirche zu Oberwesel nachgewiesen. Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. S. 160.

Digitized by Google



Das Da pacem fand in der evangeliſchen Kirche allgemeine Verbreitung; es wurde ein wichtiges liturgiſches Geſangſtück und drang tief auch in das außerkirchliche chriſtliche Volksleben ein. Liturgiſche Verwendung fand es an drei Stellen des Hauptgottesdienſtes: 1. im Graduale zwiſchen Epiſtel und Evangelium; da konnte „vor die Sequentia auch unterweilen Da pacem geſungen werden," und zwar „lateiniſch

Digitized by Google

oder deutsch;“[1]) 2. nach der Predigt an der Stelle des Fürbittengebets, das es ersetzte,[2]) und 3. in der Postkommunion nach der Danksagungskollekte.[3]) Aber auch außer der Kirche wurde es fleißig gebetet. „Auf den Dörfern sollten die Schulmeister täglich dreimal pro pace läuten, d. h. die Gemeinde erinnern, um Frieden zu bitten“ (eben das Da pacem zu beten).[4]) Der Umstand, daß man dem Da pacem bei seinem liturgischen Gebrauch an Stelle des Fürbittgebets und in der Postkommunion immer das „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ vorausgehen ließ,[5]) bewirkte, daß es mit diesem fast zu einem Liede zusammenschmolz, so daß in den Gesangbüchern beide entweder unter einer Nummer, oder doch immer unter zwei sich unmittelbar folgenden Nummern erscheinen.[6]) Ganz ebenso findet man es in den Choralbüchern mit den Melodien gehalten: es kommen alle drei zusammen vor, oder „Erhalt uns Herr“ und „Verleih uns Frieden“ mit „Gieb unsrem Fürsten“ getrennt unter zwei einander folgenden Nummern, und erst neuerdings auch „Verleih uns Frieden“ ganz für sich (auch ohne das „Gieb unsrem Fürsten“). Wir belegen die Verbreitung des „Verleih uns Frieden“ mit folgenden Nachweisen: Freylinghausen, G.-B. II. 1713. Nr. 742. S. 1078 noch ohne Melodie; diese ist nachgebracht in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1567. S. 1071. 1771. Nr. 1568. S. 1028. 1029; Witt, Psalm. sacra 1715.

---

[1]) Vgl. Pommernsche K.-O. 1563. 1731. Schenk, Handagende 1857. S. 13. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 203.

[2]) Vgl. Wittenb. K.-O. 1553. 1559. Keuchenthal, Kirchengesänge 1573. Hane, Kirchenbuch. Magdeb. 1615. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 297.

[3]) Vgl. Lukas Lossius, Psalm. 1553 ꝛc. (er schreibt ausdrücklich vor, daß es „flexis genibus“ gesungen werde). Spangenberg 1545. Mecklenb. K.-O. 1540. 1552. Oldenb. K.-O. 1573. Lauenb. K.-O. 1585 u. a.

[4]) Freilich meint Wimmer, Lieder-Erklärung 1749. I. S. 559, der diese Verordnung aus der Kursächs. K.-O. anführt: „man läßt es größtenteils mit dem bloßen Läuten bewenden, aber das Beten vergißt man,“ und Cunz, Gesch. des Kirchenlieds 1855. I. S. 99 fügt diesem bei: „jetzt ist noch das täglich dreimalige Läuten geblieben, aber keiner weiß mehr, daß es eigentlich ein Läuten pro pace ist.“ In Württemb. Dörfern weiß mans doch noch: da betet man auf dem Feld und in den Häusern, wenn die Betglocke läutet, noch heute „Verleih uns Frieden gnädiglich.“ Wie das später sein wird, erscheint freilich fraglich, da das neue Württ. G.-B. für Luthers „Da pacem Deubsch“ leider keinen Platz mehr hatte.

[5]) Die Ulmische K.-O. bestimmte noch 1747. S. 274. 275, daß am Donnerstag, „welches der wöchentliche Bettag“ in Ulm war, „sowohl nach der Morgen- als Abendpredigt allezeit Erhalt uns Herr ꝛc., die drei ersten Strophen, und: Verleyh uns Frieden ꝛc.“ gesungen werden soll.

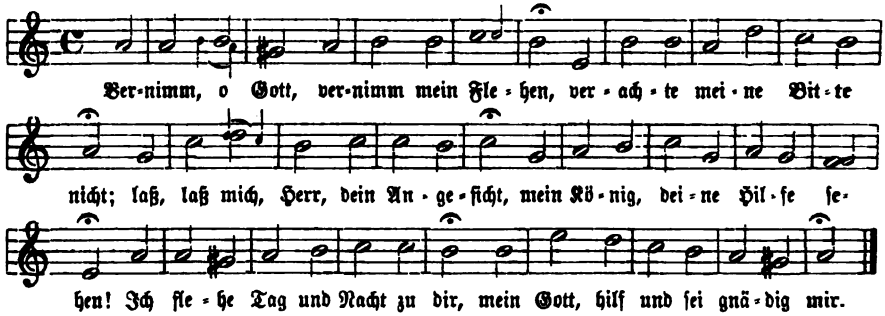
[6]) Als ein Lied z. B. Hamb. G.-B. 1735. Nr. 195. S. 191. Lübeck. G.B. 1756. Nr. 227. S. 447. 448. Stader G.-B. 1768. Nr. 376. S. 492. 493 u. s. w.; unter zwei einander folgenden Nummern z. B. in der Praxis piet. melica, Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 877. 878. S. 924. Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 1586. 1587. S. 1320. 1321. Eisenacher G.B. 1712. Nr. 402. 403. S. 665. 666. Halberst. G.-B. 1715. Nr. 397. 398. 399. S. 509—511. Dresdner G.-B. 1762. Nr. 404. 405. S. 308. 309 u. s. w.

Digitized by Google

Nr. 478. S. 265—267; Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 195. S. 94 bis 99; Müller, Pſalm- und Ch.-B. 1719. Nr. 49; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 68. S. 36. 37; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 385—387; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 248; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 189; Müller, Heſſen-Hanauiſches Ch.-B. 1754. Nr. 742; Nikolai, Rudolſt. Ch.-B. 1765. Nr. 132. S. 98. 99; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 531. S. 248; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 81. S. 36. 37; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 26; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 180. S. 202. 203; Weimar. Ch.-B. 1803. Nr. 245a und b. S. 210. 211; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 17. S. 11 12; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 14. S. 5; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 145. S. 96—98; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 68. S. 42. 43; Hentſchel, Ch.-B. Nr. 169. S. 100. 101; Ritter, Ch.B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 304. S. 108; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 177. S. 152; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 379. S. 183; Erk, Ch.B. 1863. Nr. 249. S. 204. 205; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 232. 233. S. 24; Mel.-Buch Prov. Sachſen 1885. Nr. 160. S. 105; Ch.-B. Königr. Sachſen 1883. Nr. 166. S. 96 und Nr. 56. S. 30. 31; G.-B. für Oſt- und Weſtpreußen 1887. Nr. 158. S. 135; Ch.-B. für Kaſſel 1890. Nr. 138. S. 111 u. ſ. w. — Einige Tonſätze über „Verleih uns Frieden gnädiglich" ſind in Neudrucken zugänglich; ein fünfſtimmiger von Joh. Eccard 1597 in der Ausg. von Teſchner II. Nr. 26b. c. S. 51—53 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 677. S. 985. 986; ein weiterer fünfſtimmiger von Barth. Geſius 1601 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 290c. S. 462 und Nr. 291b. S. 463—465; vierſtimmige von Gotthard Erythräus 1608, Joh. Herm. Schein 1627 und Joh. Jeep 1629, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 290a. S. 460. 461 (dieſer auch bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 164. S. 77), Nr. 290b. S. 461 und Nr. 291a. S. 463. Zwei Sätze Seb. Bachs, die Schlußchoräle der Kantaten „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort". Ausg. der Bach-Geſ. XXVI. Nr. 126 und „Am Abend aber desſelbigen Tages. Ausg. der Bach-Geſ. X. Nr. 42, ſtehen bei Erk, Bachs Choralgeſ. II. Nr. 293. 294. S. 96. 97, der letztere auch in der Ausg. im Kl.-A. von Breitkopf & Härtel. Bd. V. Nr. 42, der Choral S. 61 und 62.

Vernimm, o Gott, vernimm mein Flehen, Choral. Dieſes Lied über den fünften Pſalm brachte im Heſſen-Caſſelſchen ref. G.-B. von 1770 eine eigene Melodie von dem Organiſten Johann Becker in Caſſel mit, die in den kurheſſiſchen Choralbüchern fortgepflanzt worden iſt. Sie findet ſich bei Becker, Ch.-B. 1771. Nr. 244; Grosheim, Ch.-B. 1819; Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 193. S. 153, und Volckmar, Heſſ. Ch.-B. 1865. Bei Wigand, der ſie S. 213 ſeines Buchs als Beckers Eigentum bezeugt, heißt ſie (die kleinen Noten deuten die originale Faſſung Beckers an):

Digitized by Google



Verſett als Orgelſtück. Beim Pſalmengeſang in der katholiſchen Kirche werden die Verſikel (vgl. den Art.) oder Antiphonen am Anfang und am Schluſſe (nach dem Gloria patri) jedes Pſalms ordnungsmäßig „ganz gebetet oder geſungen, nach dem Pſalm oft auch „abgeſpielt", d. h. nicht geſungen, ſondern nur von einigen vernehmbar geſprochen, während die Orgel ein kurzes Poſtludium macht."[1]) Dieſes kleine, jeweilen höchſtens 8—12 Takte lange Orgelſtück heißt, weil es an die Stelle der Verſikel oder einzelner Pſalmverſe tritt, Verſett (Versetto). Ähnlich erklärte das Verſett auch der Abt Vogler im „Vorbericht" eines ſeiner Orgelwerke:[2]) „Meine vor 40 Jahren geſetzten kurzen 112 Themata für die Orgel[3]) waren nur zu kleinen Verſetten beſtimmt, die in den Klöſtern und Stiftskirchen den antiphonierten Pſalmen zu Einſchiebſeln dienten," und weiter: „man nannte ſolche Stücke dazumal Verſette, d. i. kleine, zwiſchen den Verſen der Pſalmen einzuſchaltende Zwiſchenſpiele, während deren immer ein Vers vom Chore, ſtatt geſungen sotto voce geſprochen ward." — Die katholiſchen Orgelkomponiſten, wie Joh. Ernſt Eberlin, Joh. Georg Albrechtsberger, Simon Sechter u. v. a. haben zahlreiche Verſette geſchrieben.[4]) — In der deutſchen evangeliſchen Kirche finden

[1]) Vgl. P. Kornmüller, Lexikon der (kath.) kirchlichen Tonkunſt. 1870. S. 32 und S. 475. Dieſes Alternieren zwiſchen Chor und Orgel bei der Ausführung nicht allein der Pſalmen, ſondern auch der andern liturgiſchen Chorgeſangsſtücke mit Ausnahme des Credo — „tamen ad ornatum cultus divini liceat his modulis organicis uti in Kyrie, Gloria, Prosis, Offertorio, Sanctus et Agnus . . . symbolum fidei totum a choro, non alternatim ab organo canendum;" vgl. Gerbert, De cantu et musica sacra. II. S. 186 — war übrigens, wie neuſtens beſonders Ritſchel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienſt. Leipz. 1893 nachgewieſen hat, eine alte kirchliche Sitte und gleicherweiſe in der katholiſchen, wie in der evangeliſchen Kirche bräuchlich. Nur ſpielte man früher hierbei nicht beſondere Orgelſtücke, wie die Verſette, ſondern die betreffenden Abſchnitte der liturgiſchen Melodie ſelbſt.

[2]) Vgl. Vogler, Zweiunddreißig Präludien für die Orgel ꝛc. München, Falter 1806. 4° (dat. „München im Juni 1806"). Gerber, Neues Lex. IV. S. 480.

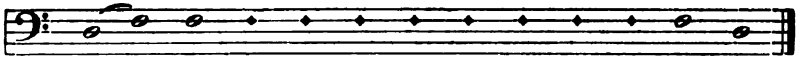
[3]) Nach Gerber, Altes Lex. II. S. 746: „CXII kleine und leichte Präludien für Klavier und Orgel. Op. 9." Vgl. auch Euterpe 1879. S. 160.

[4]) Bei italieniſchen Organiſten der Gegenwart, z. B. Fumagalli, Biblioteca dell' Organista. Mailand, Canti, werden unterſchieden: „Versetti alla breve", in gehaltenen, längeren

Digitized by Google

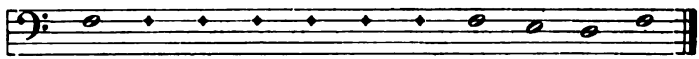
sich beim Psalmengesang wohl auch Spuren des Brauches, der die Versetten für die Orgel hervorgerufen hat,[1]) aber allgemeinere Verbreitung hat derselbe bei uns nicht erlangt. Wenn daher z. B. Joh. Gottfried Vierling (vgl. den Art.) auch „100 Versette für die Orgel" (Offenbach, André) herausgegeben hat, so waren diese eben als kurze, freie Orgelsätze und nicht als eigentliche Versetten gemeint.

Versikel (versiculus), Der oder die,[2]) im liturgischen Kirchengesang heißt der aus zwei parallelen Hälften bestehende Doppelvers, der im Hauptgottesdienst die Überleitung von der Salutation (vgl. den Art.), die eigentlich selbst schon ein feststehender Versikel ist, zur ersten und zur Schluß- (oder Danksagungs-) Kollekte bildet. Er wird nach einem eigenen einfachen Versikelton abgesungen und schließt mit einem Halleluja, das aber in der Passionszeit und an Bußtagen wegbleibt. Ursprünglich war der Versikel ein Psalmvers, gleich den Psalmen-Antiphonen der Nebengottesdienste, die ebenfalls vielfach Versikel genannt werden, und wurde daher selbst als Antiphone bezeichnet; dann auch ein nach der einzuleitenden Kollekte oder nach der kirchlichen Zeit (de tempore, de festo) zu wählender sonstiger Bibelspruch oder ein anderes kirchliches Wort. Folgendes sind einige Recitationsschemata für den Versikel:[3])



V. Him - mel und Erde wer - den ver - ge - hen. Hal - le - lu - ja.
R. A - ber mei - ne Wor - te ver-ge-hen nicht. Hal - le - lu - ja.

Oder mit Accentus acutus:



V. Be - rei - tet dem Herrn den Weg. Hal - le - lu - ja.
R. Ma - chet sei - ne Steige rich - tig. Hal - le - lu - ja.

Zur Dankkollekte:

V. Dan - ket dem Herrn, denn er ist freund-lich. Hal - le - lu - ja.
R. Und sei - ne Gü - te währt e - wig. Hal - le - lu - ja.

Noten, und „Versetti solenni", mehr variiert; freilich kommen da auch „Versetti composti e variati sopra motivi di opere teatrali" (!) vor.

[1]) Eine solche Spur dürfte es sein, wenn die Oldenb. K.-O. von 1573 bestimmte: „wo Orgeln sind, soll nach den Psalmen der Organist eine Motette schlagen."

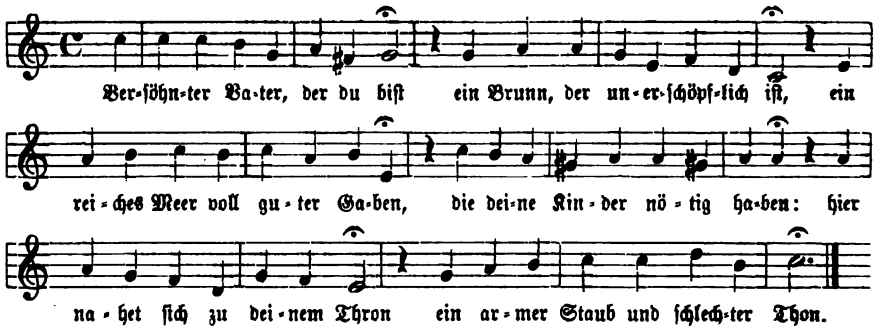
[2]) In Bezug auf das Geschlecht des Wortes schwankt der Sprachgebrauch: Lyra, Die liturg. Altarweisen ꝛc. 1873. S. 23—25 sagt „der", Schoeberlein, Schatz I. S. 183 „die"; doch bemerkt auch er: „eigentlich der Versikel (versiculus)."

[3]) Andere findet man bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 108—110. S. 185, von denen aber das letzte nach den alten Accentus-Regeln nicht korrekt, sondern nach Lyra, a. a. O. S. 22. Anm. eine „willkürliche Korruption" ist.

Digitized by Google

Die älteren evangelischen Kirchenordnungen verlangten den Gesang der Versikel („einer schicklichen Antiphon", auch wohl der „Intonation") entweder an allen Sonntagen, oder aber „in den Festtagen eine deutsche Kollekte mit dem Versikel, außer denselben aber an Sonntagen ohne Versikel", und gaben eine Sammlung von Versikeltexten zur Auswahl für den Liturgen.[1]) Gesungen wurde die erste Vershälfte des Versikels vom Liturgen, die zweite vom Chor. Später trat die Gemeinde vielfach an die Stelle des letzteren, der wohl nicht überall mehr vorhanden war, eine Sitte, die sich in Niedersachsen bis zur Gegenwart erhalten hat. Darum findet man auch in vielen älteren Gemeindegesangbüchern die Versikeltexte als Anhang beigegeben.[2])

Versöhnter Vater, der du bist, Choral. Dies Lied, ein „Gebet um den heiligen Geist" von Dr. Joh. Jak. Rambach (Haus-G.-B. 1735. S. 259) wird gewöhnlich nach der Freylinghausenschen Melodie (G.-B. I. 1704. Nr. 151. S. 219) zu „Komm, heiliger Geist, du höchstes Gut" (vgl. den Art.) gesungen. Eine eigene Weise von unbekannter Herkunft ist die folgende aus Karows 460 Choralmelodien, 4stimmig ꝛc. Dorpat 1848. Nr. 408 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1182. S. 903:

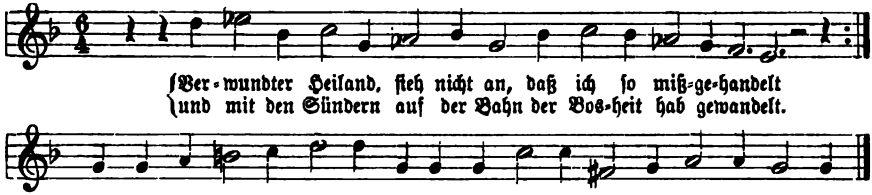


[1]) Vgl. Östr. K.-O. 1571. Magdeb. Kirchenbuch 1615. Weimar. Agende 1658. Kirchen-Agende für Schaumburg-Lippe 1696. 1767. K.-O. des Kurf. August zu Sachsen 1748 u. a.

[2]) Vgl. z. B. Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Anhang des Gebetbuchs S. 1—16 („Etliche Versicul und Kollekten, in allerlei Noth und Anliegen, in der Christlichen Kirchen zu gebrauchen"). Ev. Lieder-Kern oder Hildesh. G.-B. 1734. S. 1132—1135 („Die Antiphonen, oder: Gebräuchliche Verse vor den Kirchen-Collecten"). Ev. Lieder-Theologie oder Lauenb. G.-B. (1741). 1755. Gebetbuch S. 148—151. Das Wernigerodische G.B. 1738 giebt als Anhang nach dem Register eine Auswahl von Versikeln unter dem Namen von „Collecten auf die Fest-Tage" und „Collecten insgemein". In der pietistischen Zeit war eben das Bewußtsein liturgischer Ordnung fast ganz geschwunden; daraus ist diese Verwechslung von Versikel und Kollekte zu erklären. Übrigens steht auch in einem mir vorliegenden Exemplar der orthodoxen Psalm. sacra von Witt 1715 nach dem Anhang von 1726 eine Sammlung von Versikeltexten unter dem Namen „Collekten" handschriftlich nachgetragen, den Schriftzügen nach zu schließen, von einem damaligen Pfarrer oder Kantor.

Digitized by Google

Verwundter Heiland, sieh nicht an, Choral. Das Lied des Angelus Sileſius erſchien in der Heil. Seelenluſt 1657. S. 148. IIte Buch. „Das Sieben und viertzigſte“ mit der folgenden eigenen Melodie von Georg Joſeph:



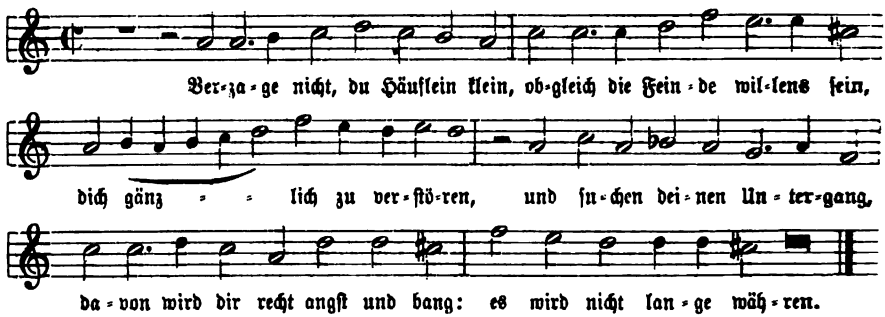
die jedoch keinerlei Beachtung fand. — Das Porſtſche G.-B. in der Ausg. 1711. Nr. 727. S. 634 brachte das Lied ohne Melodienhinweis; jetzt hat es gerade für dieſes G.-B. eine entlehnte Weiſe erhalten: das Kühnauſche Ch.-B. 1817. 1837. Nr. 298. S. 90 übertrug nämlich auf dasſelbe die Melodie „Tritt hin, o Seel, und dank dem Herrn“ aus Königs Harm. Liederſchatz 1738. S. 389 und Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 378. S. 135, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 380. S. 183, Volckmar, Ch.-B. 1863 u. a. folgten ihm. Dieſe Melodie haben wir Bd. III. S. 653 bereits mitgeteilt.

Verzage nicht, du Häuflein klein, Choral. Das berühmte Lied, des Schwedenkönigs Guſtav Adolf „Schwanengeſang“, muß in einem „erſten, noch nicht wieder aufgefundenen Druck, gleich nach der Schlacht bei Leipzig (7. Sept. 1631) erſchienen ſein.“ Bis dieſer Druck ſich wieder findet, iſt die älteſte Quelle des Liedes ein „Epicedion Lamentabile juxta ac gratu labundum Manibus piissimis Gustavi Adolphi consecratum etc. Gedruckt zu Leipzig, bey Abraham Lambergs ſel. Erben.“ O. J. (aber wahrſcheinlich vom Dezember 1632). Es erſcheint hier mit ſeinen drei originalen Strophen (1. Verzage nicht, du Häuflein klein. 2. Tröſte dich das, daß deine Sach. 3. So wahr Gott Gott iſt und ſein Wort), 1636 und 1638 ſchon auf 5, 1643 auf 10, 1655 auf 19 und 1673 gar auf 25 Strophen erweitert.[1]) Über den Verfaſſer der drei urſprünglichen Strophen, die in den erſten Drucken anonym gelaſſen waren, bemerkte zuerſt Jeremias Weber, G.-B. 1638. S. 651: „Geſtellet von M. Johanne Altenburg, Pfarr. zu großen Sömmern in Düringen“, und das Coburgiſche G.-B. 1655. S. 464 bezeichnete denſelben mit der Chiffer „M. J. A.“ Damit kann, trotz des Irrtums, im Vornamen, nach den Angaben Webers nur Michael Altenburg

[1]) Zwei weitere Strophen erſchienen bei Clauder, Psalm. III. 1636. S. 84, als deren Verfaſſer das Coburg. G.-B. 1655. Nr. CCCLI. S. 464 den Superint. Dr. Sam. Zehner zu Schleuſingen nannte. Zwei andere Strophen brachte als „Additamentum Ignoti“ Jer. Webers G.-B. Leipz. 1638. S. 652. Dann folgte das Rigiſche G.-B. 1643. S. 333—335 mit 7, Niedling, Luth. Handbüchlein. 4te Ausg. Altenb. 1655. S. 758 mit 16 Zuſatzſtrophen, und das Ammersbachſche G.-B. Halberſt. 1673. S. 1078 brachte das Lied auf 25 Strophen.

Digitized by Google

gemeint sein, und er wird denn auch ziemlich allgemein als Verfasser des originalen Liedes angenommen.[1]) Ihm, dem Sänger zahlreicher geistlicher Weisen und fleißigen Kirchenkomponisten, mag auch die eigene Melodie zugehören, die Clauder, Psalm. nova Cent. III 1636. S. 80 für unser Lied mitgeteilt hat, wenn auch eine direkte Bezeugung seiner Autorschaft mangelt. Diese Melodie ist:



Sie ist jedoch, da schon die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts dem Liede die durchaus passende Melodie „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" (so z. B. Nürnb. G.-B. 1677; Sohren, G.-B. 1683; Lüneb. G.-B. 1686 u. v. a.; die Praxis piet. mel. dagegen verwies in allen ihren Ausgaben auf Crügers Mel. „Den Herren meine Seel erhebt") zuwiesen, nicht eigentlich kirchlich geworden und mehr nur in Sammlungen, wie das Goth. Cant. sacrum II. 1648. 1655. S. 278; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 326; Müller, Ch.-B. 1739. 1754. Nr. 220 (als „Wach auf, du werte Christenheit"); Layriz, Kern II. Nr. 332. S. 113; Gebhardi, Taschen-Ch.-B. (1880). Nr. 292. S. 166; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 158. S. 103 u. a. bis auf unsre Zeit gekommen. — Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 628. S. 940 teilen mit der Weise den Tonsatz des Gothaischen Kantionals mit.

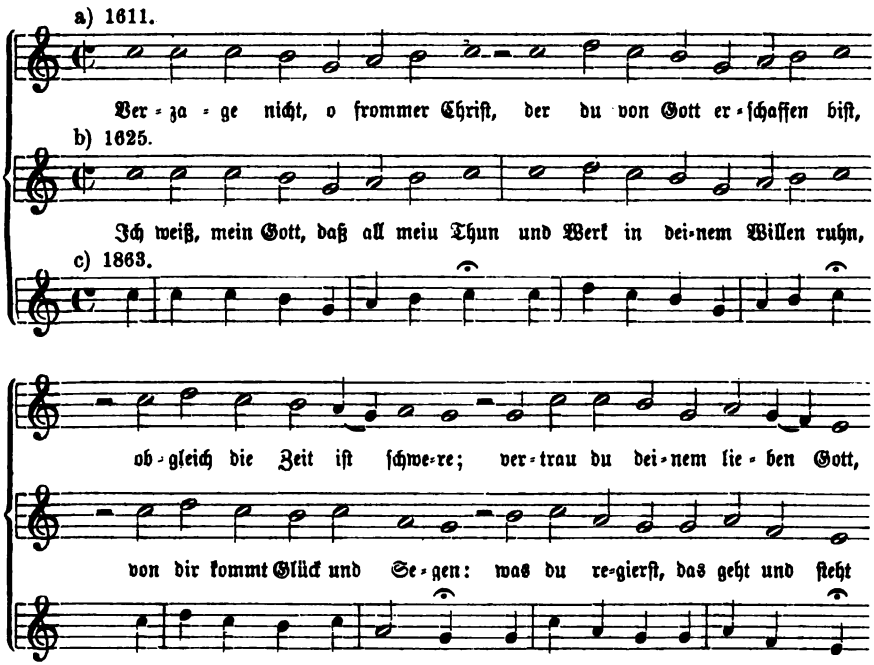
Verzage nicht, o frommer Christ, Choral. Der älteste Fundort dieses Liedes, dessen Verfasser nicht ermittelt ist,[2]) ist ein Einzeldruck „Drey Schöne Geist-

[1]) Vgl. Olearius, Liederschatz II. 1705. S. 141. Wetzel, Hymnop. I. 1719. S. 49. Schamelius, Lieder-Komment. I. 1724. S. 645. Rambach, Anthol. II. S. 286 u. a. J. Linke in den Blättern für Hymnol. 1885. S. 9—13 glaubte die drei Strophen verschiedenen Verfassern vindicieren zu sollen, aber Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. III. S. 163 bemerkt dazu: „durch Linkes Phantasien wird sich niemand irre führen lassen." Dagegen meint Goedeke, da Altenburg verschiedene Lieder zugeschrieben werden, die er „nur komponiert hat", er sei vielleicht auch von unsrem Liede „nur der Tonsetzer". — Die Tradition, daß der König Gustav Adolf die Gedanken des Liedes angegeben, sein Hof- und Feldprediger Dr. Jakob Fabricius aber „die Worte des Königs in Reimen gestellt" habe, vertrat unter den neueren Hymnologen noch G. Mohnike, Hymnol. Forschungen II. 1831. S. 55 ff. und ihm folgend Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds 1855. I. S. 462—465.

[2]) Erst Saubert, Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1027. S. 1079 nannte als solchen Nikolaus

Digitized by Google

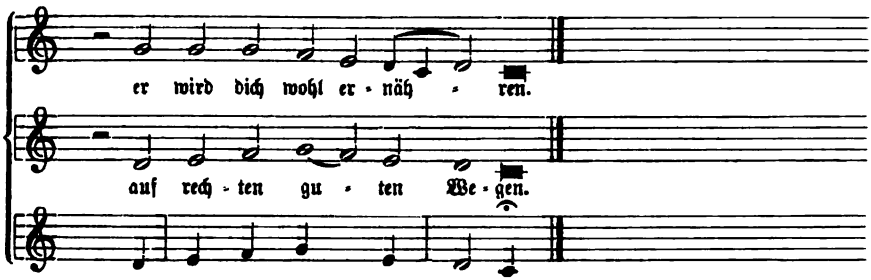
liche Lieder, erst new in Truck außgangen. Gedruckt zu Costnitz. 1607" (Königl. Biblioth. zu Berlin E. 1209).[1]) Es ist hier und in den andern ältesten Drucken auf den weltlichen „Thon, Groß Lieb hat mich vmbfangen hart" verwiesen. Wenige Jahre danach, bei Christophorus Buchwälder, „Gesangbuch: Darinnen 700. Geistliche Lieder, Psalmen, Hymni vnd Gesänge ꝛc." Am Ende: „Zu Görlitz druckts vnd verlegts Johann Rhambäw. Im Jahr MDCXI." S. 649—652 erschien es dann mit seiner eigenen Melodie; ob aber diese, die ziemlich allgemein Eingang fand und mit Paul Gerhardts Lied „Ich weiß, mein Gott, daß all mein Thun" noch im Gebrauch ist, der genannte weltliche „Thon" sei, oder nicht, bleibt noch zu untersuchen. Wir geben diese Weise a) im Original von 1611, b) in der Fassung des Dresdn. G.-B.s von 1625. S. 447, welche zugleich die der Praxis pietatis melica ist, und c) in ihrer jetzt noch giltigen Form:



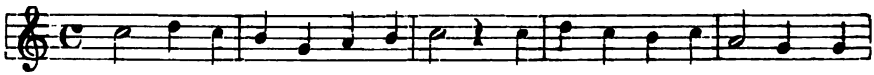
Herman, was dann vielfach wiederholt wurde. Doch hat sich das Lied in Hermans Werken nicht gefunden. Vgl. Rambach, Anthol. II. S. 219.

[1]) Zwei weitere Einzeldrucke von 1609 und 1612, welche das Lied enthalten, besitzt dieselbe Bibliothek unter Z. 7952. 1 und 5. Vgl. über den Text Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 584. S. 1055—1059 und Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 654—656. S. 427—431.

Digitized by Google

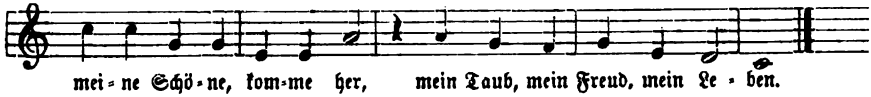


Ihre Verbreitung belegen wir mit den folgenden Anführungen: Schein, Kantional 1627. Nr. CXCV. S. 344; Crügers Gesangbücher von 1640—1702; Frankf. Praxis 1662—1700 (1668. S. 992. 1680, Nr. 542. S. 670); Scheid, Görlitzer Tabulatur 1650; Stenger, Erf. G.-B. 1663; Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 1417. S. 854. 1695. Nr. 1417. S. 1178; vom 18. Jahrhundert an meist zu „Ich weiß, mein Gott, daß all mein Thun": Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 578. S. 319; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 333; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 351. 352; Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 56. S. 73; Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 138; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 36. S. 17; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 147 (mit sonderbaren Verschnörkelungen); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 101. S. 108 (6. Aufl. 1837. Nr. 158. S. 16); Weimar. Ch.-B. 1803. Nr. 143. S. 110; Werner, Ch.-B. 1815. Nr. 76. S. 48; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 54. S. 17; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 106. S. 66; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 184. S. 185; Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 435. S. 198; Layriz, Kern I. Nr. 114. S. 71; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 305. S. 108; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 465. S. 428; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 200. S. 91; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 119. S. 84; Gerber, Hand-Ch.-B. Altenb. 1871. Nr. 171. S. 138. 139; Jakob und Richter, Ch.-B. I. 1872. Nr. 218. S. 196 u. s. w. — Bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 148. S. 68 und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 354. S. 522. 523 findet man mit der Melodie zugleich den Tonsatz von Joh. Herm. Schein 1627.[1]) — Noch ist die folgende Umbildung unsrer Weise zu Joh. Mich. Dilherrs Lied „Hör liebe Seel, dir ruft der Herr" anzuführen:



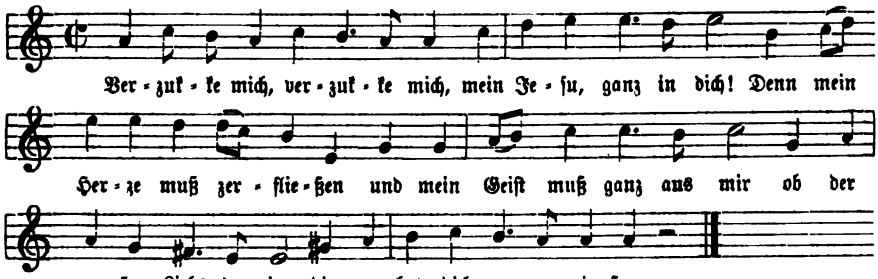
[1]) Ein anderes Lied gleichen Anfangs ist: „Verzage nicht, o frommer Christ, betrüb dich nicht so sehre", wahrscheinlich von Bartholomäus Helder. Es erschien im Goth. Cant. sacrum I. 1648. 1655. Nr. 42. S. 142 ff. mit Melodie und Tonsatz von Helder (à 4. Helderi"), ist jedoch nicht weiter bekannt geworden. Vgl. auch Zahn, Melodien III. Nr. 5754. S. 521.

Digitized by Google

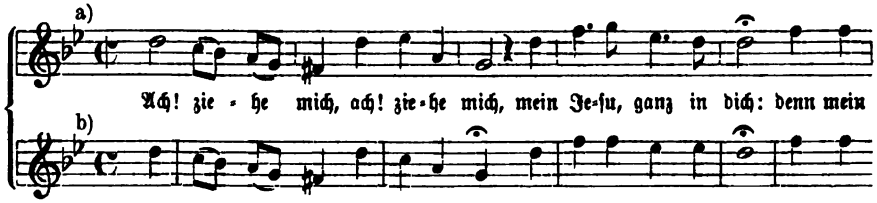


Sie erschien im Hamb. Ch.-B. von Friese 1712. S. 73 und wurde fortgepflanzt bei Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. S. 167. 168; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 228. S. 110; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 155 (dritte Mel.); Schwenke, Hamb. Ch.-B. 1832. Nr. 61. S. 66, und im Mühlhäuser Mel.-Buch von Beutler und Hildebrand 1834.

Verzucke mich, später: **Ach, ziehe mich**,[1]) Choral. Des Angelus Sileſius Lied erschien in der Heiligen Seelenluſt 1657. „Das zwey und Neuntzigſte" mit einer erſten eigenen Melodie von Georg Joſeph, die aber keinen Eingang fand.[2]) Auch die folgende zweite Weiſe:



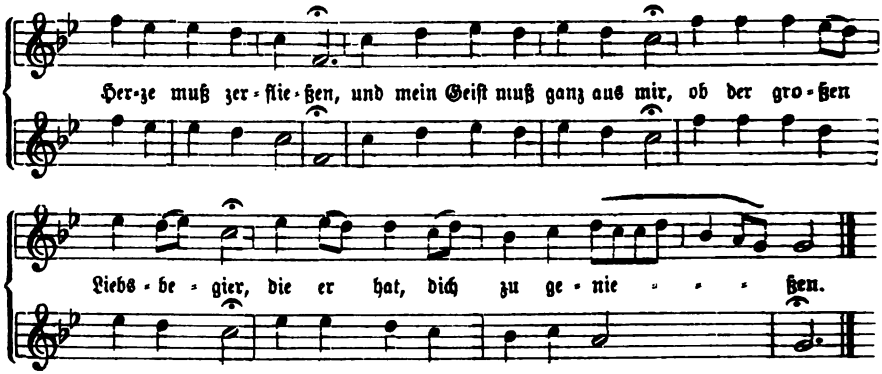
war nur in den drei erſten Ausgaben des Freylinghauſenſchen G.-B.s I. 1704 bis 1706. Nr. 341. S. 526. 527 fortgepflanzt, dann wurde ſie fallen gelaſſen. An ihre Stelle trat im Freylinghauſenſchen G.-B. I. 4. Ausg. 1708. Nr. 341. S. 526. 527 (Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 839. S. 557. 1771. Nr. 839. S. 529) eine dritte Melodie, welche dann die kirchliche geworden iſt. Sie heißt im Original (a) und in ihrer jetzigen Faſſung (b):



[1]) Die originalen Anfangsworte „Verzucke mich" änderte zuerſt das Freylinghauſenſche G.-B. I. 1704. S. 527 in „Ach ziehe mich", und dieſer Anfang, den namentlich auch das Porſtſche G.B. ſeit 1711. Nr. 57. S. 49 recipierte, wurde kirchlich. — Bachmann, Zur Geſch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 268. 269 und S. 340. 341 bringt das Lied zweimal unter beiden Anfängen, ohne den Zuſammenhang zu kennen.

[2]) Auch einige andere ältere Melodien von Martin Schneider 1667, Joh. Rudolf Ahle 1668 und im Stolbergiſchen G.-B. von 1715, die das Lied erhielt, gingen ſpurlos vorüber.

Digitized by Google



Ihre Verbreitung belegen wir mit den folgenden Nachweisen: Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 230. S. 209. 210; König, Harm. Liederschatz 1838. S. 204 (erste Mel.); Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 285; Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 369; Kühnau, Ch.-B. seit 1817 (z. B. 6. Aufl. 1837. Nr. 12. S. 5); Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 18. S. 7; Volckmar, Ch.-B. 1863; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 516. S. 474 u. s. w. — Es sind noch zwei weitere Melodien für das Lied vorhanden: die eine bei Witt, Psalmodia sacra 1715. Nr. 373. S. 219 und vielleicht von Witt selbst gesungen, die andere von Joh. Balth. Reimann, in dessen Ch.-B. 1747. Nr. 186; beide vermochten der Freylinghausenschen Weise gegenüber nicht mehr aufzukommen.[1])

Vesper, Die, als Nebengottesdienst. Die evangelische Kirche hat von den Horen, den regelmäßigen täglichen Gebetsstunden der mittelalterlich-römischen Kirche, nur die Mette (vgl. den Art.) mit den Laudes (vgl. den Art.) und die Vesper mit dem Kompletorium herübergenommen und als Nebengottesdienste (vgl. den Art.) ausgebildet. Auch die Vesper sollte, gleich der Mette, „in Städten, wo Schulen sind" (d. h. Gelehrtenschulen, Gymnasien), um „der Jugend willen" täglich gehalten werden.[2]) Als Nebengottesdienste für die Gemeinde aber traten bald die Vesper „des Sonnabends", insbesondere der „heiligen Abende" vor den Festtagen, als „Rüst"-Gottesdienste auf diese („vigiliae"), und die Vesper der Sonn- und Festtage selbst („secundae vesperae") hervor,[3]) und wurden ihrem Zweck entsprechend liturgisch ausgestattet. Alle Vespern wurden „nach Mittage", „halbwege ein Uhr", „zu einer Uhr", „um zwo Uhr", „um zwei oder drei Uhr"

[1]) Die beiden zuletzt angeführten Melodien findet man jetzt mitgeteilt bei Zahn, Melodien II. Nr. 3997. 3998. S. 569.

[2]) Wittenb. K.-O. 1533. K.-O. des Herz. Heinrich zu Sachsen 1539. Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. Östr. K.-O. 1571. K.-O. des Kurf. Joh. Casimir zu Sachsen 1626 u. a.

[3]) K.-O. der Stadt Hall in Sachsen 1541. Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1544. Mecklenb. K.-O. 1552. Luk. Lossius, Psalm. 1553. Lauenb. K.-O. 1585. Verdensche K.-O. 1606 u. s. w.

Digitized by Google

gehalten.[1]) Die der Vesper eigentümlichen liturgischen Stücke sind die folgenden. 1. Die Eingangs-Antiphone („Deus in adjutorium meum intende etc.") samt Gloria patri, der später mit Rücksicht auf die nachfolgende Beichte in der Samstags-Vesper noch die Beicht-Antiphon „Schaffe in mir Gott ꝛc." hinzutrat.[2]) Nach Luthers Vorgang ließ man diese Antiphonen in der Folge meist weg und setzte an ihre Stelle ein Gemeindelied — ein allgemeines Eingangslied, einen Tischgesang, Lieder „pro festo", Bußgesänge, speciell „Komm, heiliger Geist" — oder auch Eingangsgesänge des Chores („cantica in ingressu templi").[3]) 2. Die Psalmodie, zunächst in herkömmlicher Weise antiphonisch, Ps. 110—150 waren die Vesperpsalmen und sollten bei täglicher Vesper der Reihe nach durchgesungen werden, „je nachdem sie kurz oder lang sind, drei, vier oder weniger," und zwar „um der Schüler willen lateinisch;" zur „Besserung der Gemeinde und der Kinder," aber „zuweilen auch deutsch," oder „ja so oft deutsch als lateinisch."[4]) Aber schon von den ersten Zeiten der Reformation an wurden bekanntermaßen die Psalmen auch in Psalmlieder umgesetzt und in dieser Form statt der hergebrachten Psalmodie gesungen.[5]) Der französisch-reformierte Liedpsalter gewann in seiner deutschen Bearbeitung durch Ambr. Lobwasser Eingang, noch mehr aber wurde sein deutsches Gegenstück, der Liedpsalter von Dr. Korn. Becker und Heinrich Schütz gebraucht.[6]) Im weiteren Verlauf der Zeit verschwand dann der Psalmengesang ganz und es trat der Gesang von Gemeindeliedern oder der Motettengesang des Chores an seine Stelle.[7]) — 3. Die Lektion, Summarien und das Responsorium. Unter Voraussetzung täglicher Metten und Vespern wollte Luther, daß die ganze heilige Schrift in „lectio continua" gelesen werde und bestimmte

---

[1]) Deutsche Messe 1526. Magdeb. Agenda 1667. Lüneb. K.-O. 1564. K.-O. der Grafschaft Hoya 1581. Braunschw. K.-O. von Bugenhagen 1528. Nassauische K.-O. 1713 u. a.

[2]) Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1544. Preuß. K.-O. 1544. Schwäb. Haller K.-O. 1526. 1615. Herz. August zu Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1657. Herz. Ulrich zu Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1709. 1769.

[3]) Waldeckische K.-O. 1556. Pommernsche K.-O. 1563. Frankf. Agendbüchlein 1565. Schaumb.-Lippesche Kirchen-Agende 1696.

[4]) Luther, Form. Missae 1523: „ut per partes distributum totam psalterium in usu maneat."

[5]) Schon das Straßb. Kirchenampt 1525 setzte „einen deutschen Psalm" an die Stelle der Psalmodie. Veit Dietrichs Agendbüchlein 1548. Pfalzgr. Wolfgang bei Rhein K.-O. 1557 u. a.

[6]) Das Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch 1714 z. B. hat in sämtlichen Sonn- und Festtags-Vespern die Psalmodie durch die Becker-Schützschen Psalmen und ein nachfolgendes Gemeindelied ersetzt.

[7]) Henneb. K.-O. 1582 („ein Festlied"). Schwartzb. Agende 1675 („ein oder zwei Lieder choraliter"). Herz. Joh. Ernst zu Sachsen (Weimar) K.-O. 1664 („eine Motette figuriert"). Herz. Ernst zu Sachsen (Hildburghausen) K.-O. 1685 („ein christlicher Gesang, der sich auf das sonntägliche Evangelium schicket"). Herz. Ulrich zu Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1709 (ein „hymnus de tempore").

Digitized by Google

für die Mette das Neue, für die Vesper das Alte Testament, was jedoch die Kirchenordnungen bald umkehrten.[1]) In jeder Mette und Vesper sollten je nach der Länge oder Kürze der Abschnitte eine oder mehrere Lektionen[2]) „mit dem gewöhnlichen tono“ (d. h. choraliter) „fein deutlich, verständlich, ungeeilet“ gelesen werden, in den täglichen Vespern von Chorknaben, an Festen aber vom Kantor, „Caplan oder Pfarrer oder Diakon.“ Und dies anfänglich lateinisch (in den Schülervespern), bald aber „lateinisch und deutsch, um des Volkes willen,“ und endlich in den Sonnabendvespern, da man vielfach das Evangelium des folgenden Sonn- oder Festtages, und in den Festtagsvespern, da man Stücke „welche auf das Fest gehen, las, „deutsch und klar lesen, nicht singen.“[3]) Jeder Lektion folgte eine Summarie als „eine ganz kurze angeheftete Anzeigung des Verstandes.“[4]) Diese Summarien waren öfters bestimmt; in Pommern las man die Lektionen „cum summariis Viti“ (Veit Dietrich), in Franken „cum summariis Dr. M. Pankratii,“ in Sachsen (Halle) „mit des Crameri oder Glasii abgewechselten Summarien.“ Als Katechismus-Lektion galt das Recitieren des Katechismus „mit der Auslegung Lutheri“ durch Knaben.[5]) Über das der Lektion folgende Responsorium vgl. man den Art. — 4. Der Hymnus, vgl. den Art. — 5. Die Kantika, vgl. den Art. In der Sonnabendvesper gebrauchte man statt des Magnificat auch die Litanei (vgl. den Art.), in Pommern z. B. „einmal im Monat“. — 6. Die Oration, der Gebetsakt, bestehend aus der Salutation, einem Versikel allgemeinen oder besondern Inhalts (Bußversikel) und einer „nach Gelegenheit der Zeit“ (Östr. K.-O. 1571) gewählten Kollekte. Kyrie und Vaterunser, Stücke, die gewöhnlich in die Mette gehörten, wurden doch auch in der Vesper gesungen. — 7. Das Benedikamus, ein antiphonischer Lobspruch zum Schluß der Mette, wie der Vesper, den Luther „wie gewohnt ist“ beibehalten wissen wollte. Es wurde nach verschiedenen Melodien für die Wochentage (Benedicamus feriale), Sonntage (Ben. dominicale) und Festtage (Ben. summum, in adventu domini, in natali domini, quadra-

[1]) Form. Missae 1523: „ut universa scriptura in lectiones partita perseveret in auribus ecclesiae.“ Preuß. K.-O. 1525. 1544. Herz. Heinrich zu Sachsen K.-O. 1539. Östr. K.-O. 1571.

[2]) Deutsche Messe 1526. Pommernsche K.-O. 1563. Lüneb. K.-O. 1564. Oldenb. K.-O. 1573. Übrigens scheute man die Länge nicht: „allweg eine ziemlich lange Lektion“ bestimmte Ottheinrichs Pfalz-Neub. K.-O. 1543 ausdrücklich.

[3]) Hamb. K.-O. 1529. Preuß. K.-O. 1544. Brandenb.-Nürnb. K.-O. 1533. Mecklenb. K.-O. 1552. Luk. Lossius, Psalm. 1553. Lippesche K.-O. 1571. Kurf. Augusts zu Sachsen K.-O. 1583. Lauenb. K.-O. 1585. Liegnitzer K.-O. 1594.

[4]) Form. Missae 1523: „cum explanatione vernacula.“ Preuß. K.-O. 1525. Württ. K.-O. 1536. 1553. Pfalzgr. Wolfgangs bei Rhein K.-O. 1557. Östr. K.-O. 1571.

[5]) Das ist als „Katechismusaufsagen“ in Württemberg z. B. noch heute Sitte. — Außerordentliche Lektionen waren: am zehnten Sonntag nach Trinitatis die Historie von der Zerstörung Jerusalems, die man öfters den alten Gesangbüchern beigegeben findet, oder am Reformationsfest die Reformationsgeschichte, wie sie z. B. in Württemberg heute noch vorgelesen wird.

Digitized by Google

gesimale, paschale) gesungen, öfters auch durch das Da pacem (vgl. den Art. „Verleih uns Frieden gnädiglich") ersetzt, und von der Gemeinde noch durch ein Schlußlied, Abendlied, eine doxologische Strophe abgeschlossen.[1]) — Die Restaurations-Liturgiker der Neuzeit haben sich ebenso eifrig wie mit der Neuordnung des Hauptgottesdienstes, auch mit der der Nebengottesdienste, insbesondere der Vesper, befaßt, und hier — weil „schon die anfängliche Ordnung dieser Gottesdienste in der evangelischen Kirche eine mannigfach voneinander abweichende war und die allgemeine Destruktion derselben im Laufe der Jahrhunderte auf deutschem Boden vollends soweit fortschritt, daß von Anknüpfungspunkten kaum die Rede mehr sein konnte" (Layriz) — eine besonders schwere Arbeit gefunden. Eine förmliche Litteratur ist namentlich auch über die Neueinrichtung der Vesper entstanden. Aber alle bezüglichen Vorschläge, von den streng auf der mittelalterlich-römischen Tradition fußenden, durch die in mannigfaltigster Weise vermittelnden hindurch, bis herab auf die freiesten mit ihren „Liturgischen Andachten", „Gebets- und Musikalischen Gottesdiensten" u. dgl., haben auch in Hinsicht auf die Vesper zu irgend feststehenden und allgemeiner anerkannten und geübten Formen bis jetzt nicht geführt.[2])

Vetter, Daniel, der zu seiner Zeit „vornehmste Organicus" zu Leipzig,[3]) stammte aus Breslau und wird dort um 1650—1655 geboren sein. Seine musikalische Bildung erlangte er unter der Leitung des Organisten Werner Fabricius (vgl. den Art.) an der Nikolaikirche zu Leipzig. Als dieser sein Lehrer am 9. Januar 1679 gestorben war, wurde Vetter unterm 11. August desselben Jahres zu seinem Nachfolger gewählt und wirkte von da an in Leipzig neben Männern wie Kuhnau und Vopelius fast bis zu der Zeit, da Seb. Bach dorthin kam. Von 1710—1716 wurde noch unter seiner Aufsicht die neue Orgel der Paulinerkirche

[1]) An die Sonntagnachmittags-Vesper schlossen sich in späterer Zeit noch andere Bräuche an. So das „Vesperspielen" der norddeutschen Organisten, das von Delphin Strungk, Scheidemann-Schop, Raupach (vgl. den Art.) berichtet wird. Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 556. 583. Gerber, Altes Lex. II. S. 242. Auch die berühmten „Abendmusiken" Dietrich Buxtehudes in Lübeck, ebenso wie die Passionen, Weihnachts- und Auferstehungs-Historien waren eigentlich Vespermusiken. Das Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch 1714. S. 73. 220. 266 bestimmt für die „Nachmittags-Predigt", wie es der eingelegten Predigt wegen die Vesper des Weihnachtsfestes, Palmsonntags und Osterfestes nennt: „5. Die Geburth Christi musiciret" — „4. Wird die Passions-Historia nach denen 4 Evangelisten musiciret" — „5. Wird die Historia von der Auferstehung Jesu Christi musiciret."

[2]) Es ist nicht möglich, über alle diese Vorschläge hier zu referieren, und müssen wir hiefür auf Schriften wie Schoeberlein, Schatz I. S. 513—755; Armknecht, Die alte Matutin- und Vesper-Ordnung 1865; Hengstenberg, Vesper-Gottesdienste 1861; Herold, Vesperale oder die Nachmittage unserer Feste und ihre gottesdienstliche Bereicherung. 2 Teile. 1880. 1881 u. s. w. verweisen.

[3]) So wird er im Bericht über die neue Paulinerorgel (1716) in „Die Andere Beylage zu dem Leipziger Jahrbuche, aufs Jahr 1718." S. 198 f. genannt. Vgl. Musik. Wochenbl. I. 1870. S. 336. Spitta, Bach II. S. 32. Anm. 58.

Digitized by Google

in Leipzig, die dann Bach als Revisor abnahm, durch den Orgelbauer Scheibe erbaut; schon 1718 aber mußte Johann Paul Kunzen (vgl. den Art.) seine Organistenstelle teilweise für ihn versehen, und 1721, zwei Jahre ehe Bach hinkam, starb Vetter zu Leipzig.[1] — Er hat das folgende Choralwerk herausgegeben:

Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit, bestehend in denen gewöhnlichen Geistlichen Liedern, so durchs gantze Jahr bey öffentlichem Gottes-Dienst gesungen werden, auff eine gantz angenehme jedoch leichte Manier in Italienische Tabulatur gesetzt, so, daß allemahl der Choral eines jedweden Liedes auff der Orgel, nachgehends eine gebrochene Variation auff dem Spinett oder Clavicordio zu traktieren folget, mit sonderbahrem Fleiß auffgesetzt ꝛc. Leipzig. Zu finden bey dem Autore. Druckts Christoph Friedrich Rumpff. 1709. qu. Fol. 3 Bl. Widmung; 3 Bl. Vorwort; 1 Bl. Register; 130 in Kupfer gestochene Notentafeln mit 69 Chorälen.[2] — Dass. Anderer Theil. Leipzig (1713). Gedruckt mit Krügerischen Schrifften. qu. Fol. 3 Bl. Widmung (gez. „den 24. April 1713"); 2 Bl. Vorwort; 1 Bl. Register; 92 gestochene Notentafeln mit 48 Chorälen. — Einige Melodien, die in diesem Werk erstmals erscheinen, auch von Seb. Bach benützt wurden und noch jetzt im kirchlichen Gebrauch stehen, sind vielleicht von Vetter erfunden. Bezeugt ist dies von einer: „Liebster Gott, wann werd ich sterben" (vgl. den Art.), da er sie selbst sich bestimmt zuschreibt. Die andern sind: „Das walt Gott Vater und Gott Sohn" (vgl. den Art. im Nachtrag), „Einen guten Kampf hab ich" (vgl. den Art. im Nachtrag) und „Warum sollt ich mich denn grämen" (vgl. den Art.); zu ihnen bemerkt Zahn, daß er für sie keine ältere Quelle gefunden habe „und vermute, daß sie auch von Vetter erfunden" seien.[3]

Vetter, Nikolaus, ein namhafter älterer Organist, war am 30. Oktober 1666 zu Königsee in Thüringen geboren. 1681 wurde er der Schüler des trefflichen Nürnberger Organisten und zu seiner Zeit berühmten und viel aufgesuchten Lehrers G. C. Wecker (vgl. den Art.), und von 1688 an saß er zu Erfurt noch zu den Füßen Johann Pachelbels. Daß er ein würdiger Schüler solch bedeutender Lehrer war und sich ihren Unterricht bestens zu Nutzen zu machen gewußt hat, beweist der Umstand, daß er, als Pachelbel 1690 als Hoforganist nach Stuttgart ging, sofort dessen Nachfolger als Organist an der Predigerkirche zu Erfurt werden konnte. Doch hatte er diese Stelle nur ein Jahr inne, dann folgte er dem weiteren

[1] Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 263. 264, wo die Daten aus dem Universitäts- und Ratsarchiv zu Leipzig beigebracht sind. Gerber, Altes Lex. II. S. 722 hatte gesagt, Vetter sei „gegen das Jahr 1730" gestorben, und ihm wurde dies seitdem nachgeschrieben. Vgl. Becker, Die Choralsammlungen 1845. S. 106. 107, auch noch Zahn, Melodien V. S. 441.

[2] Nach Adlung, Anl. zur Musik. Gelahrtheit 1758. S. 673 und S. 696. 697. Anm. s. erschien dieser erste Teil des Werkes in zweiter Ausgabe: Dresden, bey Johann Christoph Zimmermann 1716. qu. Fol.

[3] Vgl. Zahn, Melodien V. S. 441 und I. Nr. 673. S. 183. 184. IV. Nr. 6295 a. b. S. 23. IV. Nr. 6634. S. 130. IV. Nr. 6461. S. 77.

Digitized by Google

Rufe als Hoforganist nach Rudolstadt. Neben diesem musikalischen Amte versah er hier, da er auch Jurisprudenz studiert hatte, zugleich die Stelle eines Regierungs-Advokaten und Kirchen-Prokurators und bethätigte sich außerdem als Lehrer des Orgelspiels. Die Zeit seines Todes wird nicht bestimmt angegeben, nur daß dieselbe „nach 1740" fällt, wird gesagt.[1]) — Von Vetters Orgelwerken hat Ritter im IIten (Beispiel-) Band „Zur Gesch. des Orgelspiels." Nr. 108. 109. S. 185. 186 zwei Choralbearbeitungen mitgeteilt, außerdem kannte er noch eine Doppelfuge in A-moll. Darauf gründete er folgendes Urteil über Vetter: „Seine mit gewandter Hand und verständlich gearbeiteten Choralvorspiele, die in der Regel auf die erste Melodiezeile sich gründen, tragen mehr den allgemeineren thüringischen Typus, als den specielleren Pachelbels. Der Doppelfuge liegen zwei charakteristische Motive zu Grunde; das vorwaltende frische Leben in der harmonisch mannigfaltigen Durchführung wird einigemal durch unmotivierte Einschnitte gestört."

Vexilla regis prodeunt. Der Bischof von Poitiers, Venantius Fortunatus († 609) hatte seinen „Hymnus in honorem sanctae crucis" „zu einem Siegesliede Christi geformt, des gabenreichen Heerkönigs, wie ihn die Frömmigkeit unserer kindlichen und kriegerischen Altvordern am liebsten sich nahe brachte."[2]) Seit dem 12. Jahrhundert sind verschiedene deutsche Übersetzungen dieses Hymnus nachgewiesen.[3]) In der Reformationszeit erschien eine solche („Des Königs Panir gehn hervor") zuerst bei Thomas Münzer, Deutsch Euangelisch Meße ꝛc. Alstedt 1524,[4]) fand aber nur wenig Verbreitung. Die altkirchliche Melodie des Hymnus[5]) hat zuerst Michael Weiße im ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bog. C. Bl. XI zu seinem Palmsonntagslied „Seht heut an, wie der Mes-

[1]) Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 166 sagt, daß er „nach 1710" gestorben sei. Aber schon Walther, Musik. Lex. 1732. S. 632 schrieb damals: „in welcher Funktion er noch stehet." Gerber, Neues Lex. IV. S. 442 brachte die Notiz: „er lebte noch 1730," und ihm folgten die Neueren wie Fétis, Biogr. des Musiciens VIII. S. 334. Spitta, Bach I. S. 116 u. a. Ritter, a. a. O. II. S. 185 endlich bemerkt: „gest. nach 1740."

[2]) Vgl. Kleinert, Zur christl. Kultus- und Kulturgesch. 1889. S. 51.

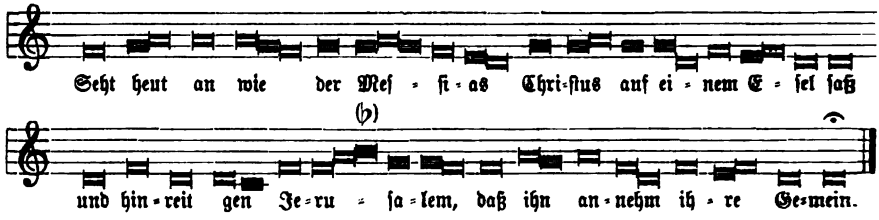
[3]) Vgl. Kehrein, Kirchen- und relig. Lieder 1853. S. 56. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 3te Ausg. 1861. Nr. 217. 218. S. 368. 369. Wackernagel, Kirchenlied II. Nr. 928. S. 721. Nr. 1361. S. 1113. III. Nr. 502. S. 442. Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied. I S. 444. 445.

[4]) Vgl. Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 502. S. 442. Derſ., Bibliogr. 1855. S. 52 und 541.

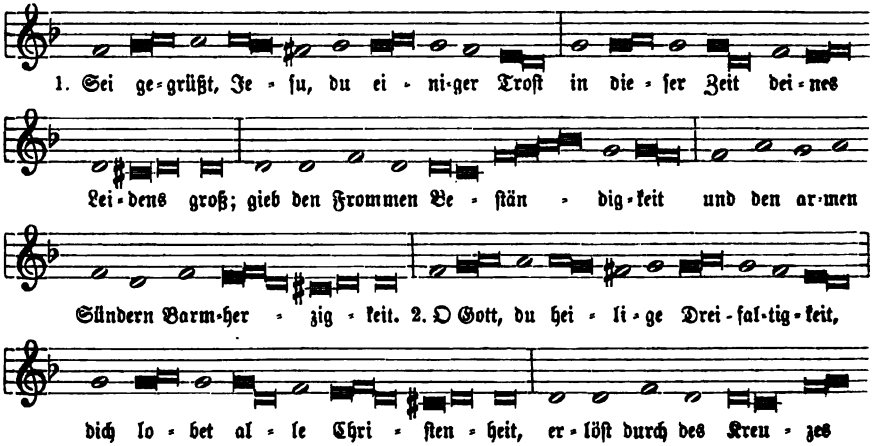
[5]) Über deren Fortpflanzung in den älteren kath. G.-BB. vgl. man Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. Nr. 126. S. 285—288. Bäumker, a. a. O. I. Nr. 195. S. 441—445. Verschiedentlich erscheint sie hier auch mit dem Text „Felschlich vnd arg betrogen ist" von Val. Triller, Singbüchlein 1555. Bl. J („Ein ander Hymnus auff die noten Vexilla regis"). Vgl. Wackernagel, a. a. O. IV. Nr. 54. S. 32. 33. — Die Form, in der die Hymnusweise im kath. liturgischen Gesang jetzt noch Geltung hat, vgl. man bei Mettenleiter, Enchiridion chorale. 1853. S. 248 und S. 607.

Digitized by Google

sias“[1]) herübergenommen, und sie dort (Bog. D. Bl. VII) außerdem noch seinem Passionslied „Die Propheten han prophezeit“[2]) als Ton zugewiesen. Beim ersteren Liede heißt sie:



und findet sich mit ihm auch noch in den späteren Gesangbüchern der Böhm. Brüder (1544. Bl. XLIX. 1566. Bl. 60b. 1580 ꝛc.) bis 1606 erhalten. Mit dem andern Lied Weißes („Die Propheten han prophezeit“) wurde sie in das Bal. Babstsche G.-B. 1545. II. Nr. XXXIIII aufgenommen, ohne jedoch im deutschen Kirchengesang besondere Verbreitung zu erlangen. Gleichzeitig aber erschien hier bei Joh. Spangenberg, Kirchengesenge Deudtsch ꝛc. 1545 die Melodie auf ein anderes Passionslied „Sei gegrüßt, Jesu, du einiger Trost“,[3]) und mit ihm hat sie sich, allerdings nur in einem beschränkten Kreise und zum Teil arg verstümmelt, bis in die Gegenwart herein erhalten. Sie lautet mit diesem Lied im Erfurter G.-B. von Stenger 1663. S. 93:

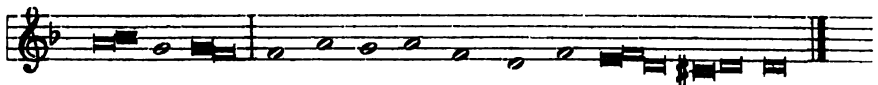


[1]) Vgl. dies Lied bei Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 286. S. 254. 255.

[2]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 82. S. 122—124. Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 294. S. 262. 263.

[3]) Mützell, a. a. O. I. Nr. 214. S. 347. 348 schreibt dies Lied Joh. Spangenberg als Verfasser zu, obwohl er es erst aus des jüngeren Cyriakus Spangenberg, Christl. Gesangbüchlein 1568. Nr. L mitteilt. Wackernagel hat, wenn ich anders richtig gesehen habe, das Lied nicht.

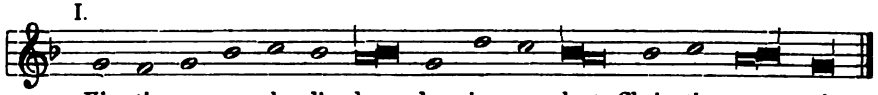
Digitized by Google



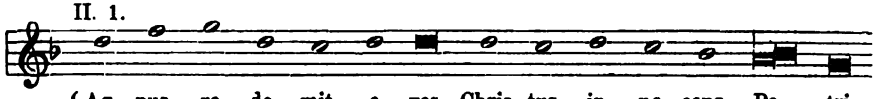
und steht allein mit der ersten Strophe noch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 234. S. 200, mit beiden, aber modernisiert, bei Fischer, Ch.-B. 1821 (und 1846). Nr. 223, und ganz auf die Liedform reduziert bei Layriz, Kern III. Nr. 411. S. 33.[1]) — Zwei Tonsätze über die Melodie in ihrer hymnischen Form: den einen von Mich. Prätorius, den andern von Palestrina, haben Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 287. 288. S. 496—498 mitgeteilt.[2])

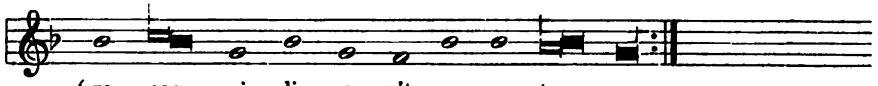
Victimae paschali laudes immolent Christiani. Die älteste Quelle der berühmten Ostersequenz — Sequentia in resurrectione Domini, in die sancto paschae, feria secunda — ist das Fragment einer Handschrift zu Einsiedeln, welche nach P. Schubiger dem Ende des 11. Jahrhunderts angehört. In dieser Handschrift erscheint die Sequenz mit Wipos, des burgundischen Klerikers Namen überschrieben, der um 1024—1050 Hofkaplan der deutschen Kaiser Konrad II. und Heinrich III. war. Er gilt daher als Autor des Stückes nach Text und Melodie.[3]) Nach P. Schubigers Entzifferung der Neumenschrift lautet die Sequenz in originaler Fassung:

I.



II. 1.



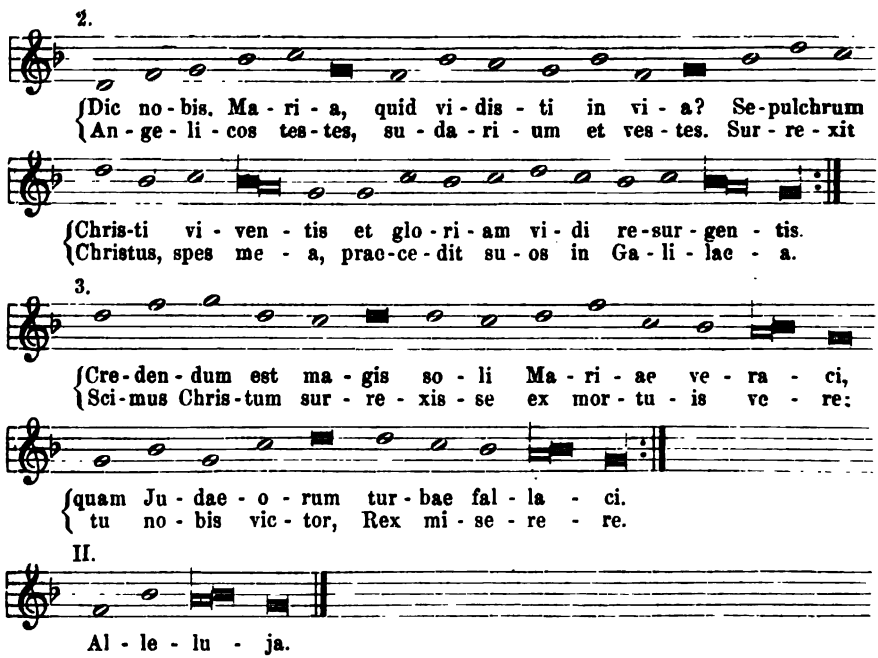


[1]) Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 549. S. 254. 255 hat eine neue Melodie für das Lied notwendig erachtet und eine solche eigener Erfindung gegeben. Vgl. Zahn, Melodien IV. Nr. 7158. S. 310.

[2]) Der Satz von Palestrina ist jedoch bei Schoeberlein-Riegel nur ein Bruchstück aus der vollständigen, herrlichen Komposition unsres Hymnus. Ganz findet man diese bei Proske, Musica divina. I. Bd. III. S. 363—373.

[3]) Vgl. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. 1858. S. 90—94. Er teilt in seinen Monumenta. Nr. 53 ein Faksimile der fraglichen Handschrift mit, deren Neumen er in seinen Exempla. Nr. 60 entziffert hat. Ambros, Gesch. der Musik II. S. 101.

Digitized by Google



und besteht also aus vier Melodiesätzen (Chorälen) und dem Schluß-Alleluja. Über die Form des Stückes, nach der es im wesentlichen in der katholischen Kirche noch jetzt gesungen wird und in der evangelischen lange gesungen wurde,[1]) bemerkt P. Schubiger: „Wie bei den Notkerischen Sequenzen erscheint der erste Satz mit einer selbständigen Melodie, auch die übrigen entsprechen je zwei und zwei einander vollkommen; nur am Ende erscheint Wipo als der erste, der den Gesang ohne einen selbständigen Satz schließt, eine Neuerung, welche bei den späteren Sequenzen fast ohne Ausnahme vorkommt. Auch in Behandlung des Textes ging Wipo einen Schritt weiter, indem er sich nicht bloß der Assonanzen, sondern in der Mitte und am Schluß jedes Satzes des förmlichen Reims bediente." Und in Hinsicht auf die ausgedehnte Verbreitung und verschiedenartige Anwendung unsrer Ostersequenz im Kirchengesang sagt derselbe Forscher: „In Italien, wo doch die Notkerischen Jubelklänge am wenigsten in Gebrauch kamen, erscheint dieses Tonstück schon den älteren Missalen beigegeben. Wahrscheinlich war es das Ansehen des hohen Freundes von Wipo, des Papstes Leo, das zu dessen Verbreitung und Aufnahme unter die Kirchengesänge das meiste beitrug. Aber auch in Deutschland wurde es alsobald entweder den älteren schon vorhandenen Gesangwerken am Rande beigefügt, oder dann den

[1]) Vgl. Mettenleiter, Enchiridion chorale 1853. S. 291. 292 („Sequentia dicitur usque (nämlich vom Osterfest an) ad Sabbathum in Albis inclusive"). Spangenberg, Cant eccles. 1545 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 353. S. 576. 577.

Digitized by Google

neu geschriebenen in gehöriger Ordnung einverleibt. Schon im 12. Jahrhundert bediente man sich desselben als Wechselgesang zwischen Magdalena und dem Chor zur liturgischen Feier der Auferstehung.[1]) Man brauchte seine Melodie auch mit deutschem Texte; das im 13. Jahrhundert schon urkundlich bekannte und im Mittelalter in allen deutschen Gauen gesungene Lied „Christ ist erstanden" erscheint in seinem melodischen Gang offenbar als eine Nachbildung der Wiponischen Osterssequenz. Auf eigentümliche Weise wurde sie auch mit andern Sequenzen verbunden. Die in der Form eines Zwiegespräches abgefaßte und abwechselnd von einigen Chorsängern und dem Gesamtchor vorgetragene Sequenz: „Surgit Christus cum tropheo", spätestens dem 13. Jahrhundert angehörend, schließt in Melodie und Text mit dem Ostergesange Wipos. Man travestierte den Text Surgit Christus auch auf die hl. Jungfrau für die Weihnachtszeit, ebenfalls unter Anwendung der Melodie des Victimae. Im 14. und 15. Jahrhundert fügte man auch nach jedem Satze desselben eine Strophe von andern deutschen oder lateinischen Osterliedern ein, wobei offenbar Klerus und Volk miteinander abwechselten. Um die gleiche Zeit versah man dessen Melodie mit Texten auf andere Festtage und Heilige . . . Lauter Beweise für die Beliebtheit, Verbreitung und Volkstümlichkeit jener ehrwürdigen Klänge."[2]) — Für die Herübernahme unsrer Sequenz in die evangelische Kirche wurde maßgebend, daß Luther sie als „einen sehr schönen Gesang" hoch rühmte und wie z. B. aus seinem Osterliede „Christ lag in Todesbanden" hervorgeht, in ihren Gedanken lebte.[3]) Die Gesangsweise blieb in der evangelischen Kirche dieselbe, wie sie schon in der vorreformatorischen Zeit bräuchlich gewesen war:[4]) von Ostern bis Pfingsten sang der Chor nach dem Halleluja im Graduale das Victimae paschali lateinisch, und die Gemeinde legte zwischen die

---

[1]) „Die Wechselreden im zweiten Teil haben ohne Zweifel zur Entwicklung der kirchlichen Osterspiele mit beigetragen." Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 541. Vgl. auch Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele ꝛc. Wolfenb. 1880. S. 59.

[2]) Vgl. Schubiger, a. a. O. S. 94. Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied 1862. I. S. 350. 351. — Bezüglich der Anlehnung der Melodie des „Christ ist erstanden" an die Sequenz bemerkt Kleinert, Zur christl. Kultus- und Kulturgesch. 1889. S. 279: merkwürdig ist bei dieser Anlehnung, wie die Aneignung bezw. Umbildung der Melodie durch den Volksgesang nicht unterlassen hat, derselben das volksmäßige „Kyrie eleison" zu obtrudieren, welches die Sequenz selbst nicht kennt. Wiederum ist das Alleluja der letzteren, nachdem das deutsche „Christ ist erstanden" im Gottesdienst Bürgerrecht erworben, demselben eingefügt worden."

[3]) Vgl. Luthers Schriften. Ausg. von Walch. XIII. S. 1106. Namentlich wegen des Bildes „Mors et vita duello conflixere mirando, Dux vitae mortuus regnat vivus" meinte Luther von dem Gesang: „Es habe ihn gemacht, wer da wolle, so muß er einen hohen und christlichen Verstand gehabt haben, daß er dies Bild so fein und artlich abgemahlet, wie der Tod das Leben angegriffen, und der Teufel auch mit auf das Leben zugestochen habe ꝛc." Vgl. bei Walch V. S. 1955. VIII. S. 2175. 2176. VI. S. 1979. Rambach, Luthers Verdienst. 1813. S. 30. 31.

[4]) Vgl. Witzel, Psaltes eccles. 1550. Fol. 31. Bäumker, a. a. O. II. S. 11. 12.

Digitized by Google

einzelnen Abschnitte ihren „dudeschen Gesang: „Christ ist erstanden" ein;[1]) diese Weise der Ausführung hat sich dann bis ins 18. Jahrhundert herein an Ostern erhalten. — Das Victimae paschali auch in deutscher Liedform ganz für den österlichen Gemeindegesang zu gewinnen, mochte jedoch nicht gelingen. Michael Weiße, G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bog. E. Bl. VIIIb brachte zuerst das Lied „Singen wir fröhlich alleſamt;" ihm folgte Veit Dietrich in Nürnberg, der 1543 die Bearbeitung „Wir Christen all itzt fröhlich ſein" mit einer dem ersten und zweiten Melodieabsatz der Sequenz entnommenen eigenen Melodie als Einzeldruck ausgehen ließ; dann Valentin Triller in seinem Singbüchlein 1555. Bl. K. iij b. mit „Nu lobet ihr Chriſten alle"; endlich Nik. Hermann, Sontags Euangelia 1650. Bog. S. 7c—8a mit Chriſto dem Oſterlämmelein", sowie ein Ungenannter mit „Ihr Chriſten ſingt ein Lobgeſang." Von allen diesen Liedern aber hat allein Nik. Hermanns „Chriſto dem Oſterlämmelein" Eingang erlangt und ist bis heute im kirchlichen Gebrauch geblieben (Revid. Porſtſches G.-B. 1855. Nr. 154); allein es war von Anfang an „vff die Melodey, Erſchienen iſt der herliche Tag, oder, Chriſt iſt erſtanden" verwieſen, und die erstere ist ihm in der Folge zu eigen geblieben.[2])

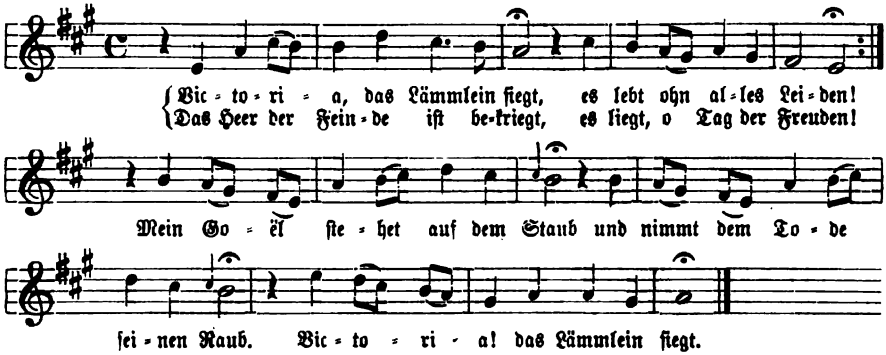
Victoria! das Lämmlein siegt, Choral. Das Osterlied Joh. Ludwig Konrad Allendorfs war bei seinem ersten Erscheinen in der Einzelausgabe der „Köthniſchen Lieder" („Einige Geiſtreiche Lieder ꝛc." Köthen 1733. S. 29. Zweite Ausg. 1736. S. 194. 3. Aufl. 1740. Nr. 75. S. 198—202. „Sammlung der Cöthniſchen Lieder." Halle 1768. S. 194) auf die Melodie des andern Allendorfiſchen Liedes „Victoria, mein Lamm iſt da" (vgl. den folg. Art.) verwieſen. Später traten für dasſelbe auch zwei eigene Weiſen hervor. Die

[1]) Die Wittenb. K.-O. 1533, vgl. Förſtemann, Urkundenbuch I. 1842. S. 386 beſtimmte: „Auff Oſtern vnd bis Aſcenſionis domini ſoll man nach dem Alleluja ſingen Victimae paschali; vnd darunter Chriſt lag in todes panden, verß vmb verß, ſo kombts bedes gleich aus." Hamb. K.-O. 1529. Schleswig-Holſt. K.-O. 1542. K.-O. für Wenden ꝛc. 1540 u. a. — Ritſchel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienſt. 1892. S. 23. — Prüfer, Unterſuchungen über den außerkirchlichen Kunſtgeſang ꝛc. 1890. S. 48 verwechſelt unſre Sequenz mit der Paſſionsmotette „De Christo victimae mundi" bei Joach. v. Burck, Odae sacrae II, darum kommt ihm die Vorſchrift der Wittenb. K.-O. „merkwürdig" vor.

[2]) Die angeführten Lieder findet man bei Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 308. S. 273. Nr. 610. S. 561. IV. Nr. 60. S. 35. III. Nr. 1376. S. 1177—1178. Nr. 1119. S. 930. — Spangenberg, Cant. eccles. II. Bl. XCiij hat eine Proſaüberſetzung des Sequenzentextes mit dem Anfang „Heut ſollen alle Chriſten loben"; vgl. Wackernagel, a. a. O. III. Nr. 1118. S. 930. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 353. S. 576. 577. — Die Melodie bei Veit Dietrich iſt abgedruckt bei Zahn, Melodien V. Nr. 8759. S. 370. Die im Erf. G.-B. von Stenger 1663. S. 133 erſcheinende eigene Melodie zum Liede Nik. Hermanns, bei Zahn, a. a. O. I. Nr. 1767. S. 472, hat keinen Eingang gefunden.

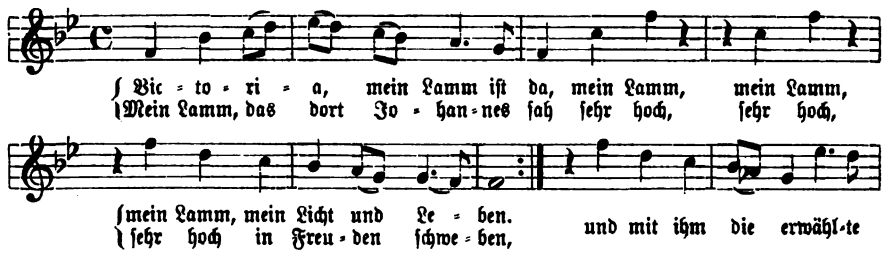
Digitized by Google

erſte derſelben, in der Melodienausgabe des Freylinghauſenſchen Geſangbuchs von dem Organiſten Joh. Heinrich Groſſe („Melodeyen ſo wohl alter als neuer Lieder ꝛc.“) in Glaucha. Halle (1799). Nr. 608, iſt:



Eine zweite Weiſe hat Zahn aus einem handſchriftlichen Choralbuch des bekannten Verlegers von Orgelmuſik Gotthilf Wilhelm Körner (vgl. den Art.) 1826. Nr. 67 beigebracht.[1]) Keine dieſer Melodien iſt jedoch bekannt geworden, weil Kühnau in ſeinem Choralbuch von 1786 die Weiſe „Victoria, mein Lamm iſt da“ auf unſer Lied übertragen hat und die ſpäteren Choralbücher, die dieſes zu berückſichtigen hatten, ihm hierin gefolgt ſind.

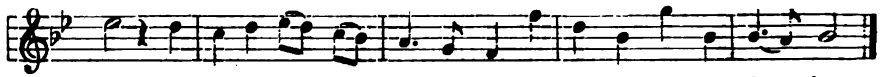
Victoria! mein Lamm iſt da, Choral. Dies „Abſchiedslied eines Gläubigen“ von Joh. Ludw. Konrad Allendorf erſchien in einem Einzeldruck von fünf Köthniſchen Liedern, ohne Titel, Ort und Jahr (vermutlich c. 1733 in Halle) zugleich mit einer eigenen Melodie, die nach Kühnaus ohne Zweifel ſicherem Zeugnis dem Organiſten Johann Georg Hille (vgl. den Art.) in Glaucha vor Halle als Erfinder zugehört. Sie findet ſich auch in dem Melodienheft 1739. Nr. 15, das Hille zu den „Köthniſchen Liedern“ herausgab,[2]) und heißt:



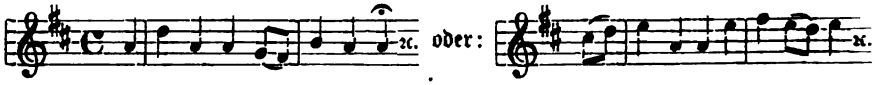
[1]) Sie iſt bei Zahn, Melodien III. Nr. 4734. S. 170 mitgeteilt.

[2]) In den „Köthniſchen Liedern.“ 3. Aufl. 1740. S. 198 und 202 ſind die beiden Allendorfiſchen Lieder (auch „Victoria, das Lämmlein ſiegt“) auf die Melodie Nr. 15 des Heftchens von 1739 verwieſen; doch iſt dieſe ausdrücklich als eigene Weiſe unſres vorliegenden Liedes gekennzeichnet.

Digitized by Google



Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 150. S. 179 übertrug diese Weise auf das Lied „Victoria, das Lämmlein siegt", und unter dessen Namen hat sie sich erhalten, so bei Naue, Ch.-B. 1829. Nr. 210; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 306. S. 109; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1183. S. 904 u. a. — Eine zweite Weise für unser Lied brachte das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 742. S. 753 und pflanzte sie bis 1766 fort; weitere Verwendung hat sie nicht gefunden, und das mit Recht, denn Melodiephrasen wie diese:



gehören nicht in die Kirche, das sind — Bänkelgesänge.[1])

Viel tausend guter Nacht, Choral. Vgl. den Art. „Gieb mir, mein Gott, nach dir" im Nachtrag.

Vierdanck, Johann, gab als „bestellter Organist zu St. Marien in Stralsund" 1642 und 1643 die folgenden Kirchenmusikwerke heraus:

1. Erster Theil geistlicher Concerten, mit II. III. vnd IV. Stimmen, nebest dem Basso Continuo, von Johann Vierdancken ꝛc. Greiffswald, gedruckt erstlich durch Jakob Jegern, in Verlegung des Autoris. Im Jahr Christi 1642. 4°. 21 Stücke. — 2. Ander Theil geistlicher Concerten, mit III. IV. V. VI. VII. VIII. vnd IX. Stimmen, nebenst einem gedoppelten Basso continuo, Einen vor das Corpus, den andern vor den Directore, oder zu einem Violon, zu gebrauchen. Von Johann Vierdancken, ꝛc. Rostock, gedruckt durch Johann Ridel, in Verlegung Johann Hallervords, Buchhändlers. 1643. 4°. 20 Stücke enthaltend.[2])

Vierling, Georg, königlicher Musikdirektor und Professor in Berlin, der bekannte Komponist großer weltlicher Chorwerke, ist hier einiger Kirchenstücke wegen kurz anzuführen. Er ist am 5. September 1820 zu Frankenthal in der Rheinpfalz geboren. Sein Vater, der dortige Lehrer und Organist Joh. Jakob Vierling (vgl. den Art.) gab ihm den ersten Musikunterricht, während er zugleich das Progymnasium besuchte. 1835 kam er auf das Gymnasium zu Frankfurt, genoß hier zugleich den Klavierunterricht Heinr. Neebs und entschloß sich, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen. 1838—1840 war er Schüler Rincks in Darmstadt,

[1]) Bei Zahn, Melodien III. Nr. 4708. S. 161 findet man auch diese Weise abgedruckt.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 634. Becker, Tonwerke. 1855. S. 93. — Bei Gerber, Neues Lex. IV. S. 446 wird auch ein Orgelbauer Vierdanck angeführt, der „in der Wittenberger Schloßkirche ein Werk von 17 wohlklingenden Stimmen erbaut" hat; doch fehlt dabei jede Zeitangabe.

Digitized by Google

studierte 1840—1842 im elterlichen Hause für sich weiter und kam dann nach Berlin, um hier unter A. B. Marxs Leitung bis 1845 Komposition zu studieren. 1847 wurde er Organist und Dirigent der Singakademie zu Frankfurt a. O., 1852 Dirigent der Liedertafel zu Mainz und 1853 kehrte er nach Berlin zurück, um hier seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen. Er gründete 1857 einen Bachverein und führte mit ihm eine Reihe der bedeutendsten Werke Seb. Bachs auf.[1]) 1859 erhielt er den Titel eines königl. Musikdirektors, später auch den eines Professors. Jetzt hat er sich längst von der öffentlichen Thätigkeit zurückgezogen und beschäftigt sich nur noch mit Komposition und Privatunterricht. 1893 ist er zum Senatsmitglied der königlichen Akademie der Künste in Berlin ernannt worden. — Von Vierling haben wir hier anzuführen:

Op. 22. Psalm 137: „An den Wassern zu Babel saßen wir." Für Solostn., Chor u. Orch. Leipzig, Leuckart. — Op. 23. 6 Orgelstücke. Ebendas. — Op. 25. „Frohlocket mit Händen alle Völker." Motette für zwei Chöre à capp. Ebendas. — Op. 29. Zwei Kirchenstücke (Kyrie) für gem. Chor à capp. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 57. Der 100. Psalm für gem. Chor à capp. Berlin, Challier. — Fuge für Orgel (im Rinck-Album). Mainz, Schott. — Op. 74. Salvum fac regem für gem. Chor und Orch. Leipzig, Leukart. — Op. 78. 2 geistl. Gesänge für gem. Chor à capella. Ebendas.

Vierling, Johann Gottfried, der bekannte Organist zu Schmalkalden, war am 25. Januar 1750 zu Metzels, einem Meiningenschen Dörfchen von mittellosen Eltern geboren. Nachdem er von dem dortigen Schulmeister den ersten Unterricht im Klavierspielen erhalten hatte, bezog er 14 Jahre alt 1764 die Schule zu Schmalkalden und wurde hier von dem Organisten Tischer (vgl. den Art.) ins Haus und an den Tisch aufgenommen und dessen Schüler im Klavier- und Orgelspiel. Sein musikalisches Talent entwickelte sich in so trefflicher Weise, daß er schon 1768 seinem Lehrer im Organistenamt adjungiert werden konnte. Doch nahm er 1770 Urlaub und ging nach Hamburg zu Phil. Em. Bach und nach Berlin zu Kirnberger, um noch gründliche kontrapunktische Studien zu machen. Nach seiner Rückkehr wurde er „um 1775"[2]) der Nachfolger seines Lehrers Tischer im Organistenamt zu Schmalkalden, und in dieser mehr als bescheidenen Stellung verblieb er, genügsam und fleißig arbeitend, bis an seinen Tod, am 22. November 1813.[3]) — Vierling war ein fruchtbarer Kirchenkomponist. Seine größeren Werke, von denen Gerber „zwey vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken" und „XVIII Leichen-Motetten à 4 voci" anführt, blieben jedoch ungedruckt, gleich den meisten

[1]) Nachdem Vierling aus Gesundheitsrücksichten die Leitung dieses Vereins hatte niederlegen müssen, übernahm sie interimistisch Dr. E. O. Lindner, dann 1862—1874 Dr. Wilh. Rust (vgl. den Art.). Vgl. Signale 1868. S. 51. Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 492.

[2]) So nach Becker, Choralsammlungen 1845. S. 124. Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst 1850. S. 598 macht daraus, jedoch ohne Nachweis, bestimmt „1775".

[3]) Vgl. Striedters Hessische Gelehrten-Gesch. ¦Bd. XVI. S. 296. 297.

Digitized by Google

seiner Instrumentalkompositionen (Konzerte, Sonaten, Trios ꝛc.) für Klavier und Streichinstrumente. Dagegen wurden seine Orgelstücke in zahlreichen Heften veröffentlicht, und durch sie erlangte er den Namen eines der tüchtigsten Organisten seiner Zeit. Die meisten dieser Orgelhefte tragen auf dem Titel den Vermerk, daß sie nur „kleine" und „leichte" Stücke enthalten. Und wirklich war das, was Vierling auf der Orgel noch zu sagen wußte, klein in jeder Beziehung. Aber daß er wenigstens in der Form den wahren Orgelstil treulich festhielt, das gereicht ihm um so mehr zur Ehre, als gerade in seiner Zeit die ärgste Stillosigkeit auch auf der Orgel sich breit machte und Charlatane wie der Abt Vogler, Knecht u. a. mit ihren „Gemälden der Natur," ihren „Jüngsten Gerichten," „Donnerwettern" u. dgl. die Begriffe der Menge über das, was Orgelstil ist und was nicht, in unglaublicher Weise verwirrten. Jetzt ist Vierling als Orgelkomponist freilich schon ziemlich vergessen,[1]) was eben aus dem wenig besagenden Inhalt seiner Stücke zu erklären ist. Dauernder dagegen scheint seines Namens Gedächtnis als Erfinder einiger Choralmelodien erhalten bleiben zu sollen. Sein Choralbuch von 1789 (2te Ausg. 1795) fand schon als ganzes mehr Beachtung als manches andere, wenn es auch den tiefgehenden und dauernden Einfluß des Hillerschen nicht erreichte. Einige der neuen Melodien aber, die dasselbe brachte, kamen in Oldenburg, Lippe-Detmold, Hessen-Kassel, Ost- und Westpreußen und der Schweiz in den Kirchengebrauch und haben sich in demselben erhalten. Daß aber diese in seinem Buch neu auftretenden Melodien Vierlings Eigentum sind, wenn er sie auch einzeln nicht als solches gekennzeichnet hat, das ist aus seinem Vorbericht mit vollständig genügender Sicherheit zu entnehmen. Nachdem er es hier als einen Mißstand beklagt hat, daß „oft 20—30, ja 70 Lieder von sehr verschiedenem Inhalt nach einer Melodie gesungen" werden müssen, fährt er fort: „dies ließ ich mir Veranlassung seyn, auch das meinige zur Vervollkommnung des Kirchengesanges und folglich zur Förderung der Andacht beyzutragen . . . Ich habe nur da eine neue Melodie verfertiget, wo mir die alte nicht zweckmäßig zu sein schien . . . wer die neue nicht singen will, dem sey solches ohnverwehrt." Außerdem bezeugt auch noch der erste Vorredner des Buches, der Inspektor und Oberpfarrer der Herrschaft Schmalkalden J. G. Holzapfel, daß Vierling „für den besondern Inhalt einiger Lieder ganz neue treffende Melodien gesetzt" habe. Man wird also die 24 (1789) + 13 (1795) = 37 neuen Melodien nicht nur so zurückhaltend mit „aus dem Ch.-B. von Vierling" oder „bei (von?) Vierling" zu bezeichnen brauchen, sondern sie ohne weiteres ihm zuschreiben können. — Vierlings im Druck erschienene Werke, soweit sie für uns in Betracht kommen, sind:

[1]) Es bringen beispielsweise von Sammlungen der Gegenwart noch: Reinbrecht, Präludienbuch. 3 Bde. unter 462 Nrn. 13, Meister, Choralvorspielbuch 1891 unter 312 Nrn. 3, Reichardt, Präludienbuch 1883 unter 193 Nrn. nur 1 Nr. von Vierling; wobei außerdem noch in Betracht kommt, daß speciell die Meistersche Sammlung für das neue Hessen-Kasselsche Choralbuch, also für die engere Heimat Vierlings gemeint ist.

Digitized by Google

1. 48 leichte Choralvorspiele für Orgel. 3 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 2. Sammlung leichter Orgelstücke, nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beim Choral. Ebendas. (1790—1791). 4 Tle. kl. Fol. 28. 26. 24 u. 26 S. — 3. 48 kurze und leichte Orgelstücke. Ebendas. — 4. Versuch einer Anleitung zum Präludieren. Ebendas. — 5. 30 leichte dreistimmige Orgelstücke. Leipzig, Peters. — 6. 100 Versetten für die Orgel. Offenbach, André. — 7. Sammlung vermischter Orgelstücke. Ebendas. — 8. 24 leichte Orgelstücke. Nachgel. Werk, herausgegeben von M. Henkel. Bonn, Simrock. — 9. Kurze Anleitung zum Generalbaß. Kassel, o. J. qu. 4°. S. 3—13 Text, S. 14—24 Notenbeispiele. — 10. Choralbuch auf Vier Stimmen zum Gebrauch bey dem öffentlichen und Privat-Gottesdienst, nebst einer Vorrede und kurzen Vorbericht mit einem Haupt- und Melodien-Register herausgegeben von ꝛc. Auf Kosten des Verfassers. Gedruckt zu Cassel in der Waisenhaus-Buchdruckerey, unter der Aufsicht des Oberkommissarii Barmeiers, 1789. qu. 4°. S. III—XI Vorrede: „Geschrieben, Schmalkalden den 15. August 1788. J. G. Holtzapfel." S. XII—XX Vorbericht des Verfassers vom 1. Novbr. 1788. S. 1—84 154 Choräle in 4stimmigem Satz. S. 84—88 Beispiele des Choralsatzes, die bis Nr. 162 ebenfalls zu den Chorälen gezählt sind. 5 Bl. Haupt- und Lieder-Register, Melodienregister nach dem Inhalt der Lieder und Druckfehlerverzeichnis. — 2te Ausgabe 1795, mit einem Nachtrag von 29 Chorälen unter Nr. 163—191. — Von den 37 neuen Melodien Vierlings, von denen die meisten in Kurhessen Geltung erlangten und in den dortigen Choralbüchern von Wiegand 1844 und Volckmar 1865 fortgepflanzt wurden,[1]) verzeichnen wir noch kurz (das Nähere über sie findet man in den betreffenden Artikeln) die folgenden 10, die auch in weiteren Kreisen bekannt geworden sind und noch jetzt im Kirchengebrauch stehen: 1. Auf, schicke dich (Wir Christenleut). g a fis g. — 2. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. h gis a h cis h fis gis e. — 3. Gott, du bist von Ewigkeit (Liebster Jesu, wir sind hier). b b es c b as g. — 4. Fröhlich soll mein Herze springen. b f b c d c b b. — 5. Lobsinget Gott, er schuf die Welt. c c g a g f g f e. — 6. Mein Heiland nimmt die Sünder an. a d e cis d a g fis. — 7. Ist auch ein Gott? wer darf noch also fragen. g c h c g a a g a f e. — 8. In allen meinen Thaten. b b b c es d c. — 9. Herr, den die Sonnen und die Erden. g e f g g a h c c. — 10. Ich erhebe mein Gemüte. g g e g a d c h c.

Vierling, Johann Jakob, der Vater Georg Vierlings (vgl. den Art.), war am 22. Oktober 1796 zu Käferthal bei Mannheim geboren. Nachdem er sich zum Lehrer ausgebildet hatte, wurde er 1818 Lehrer und Organist zu Frankenthal und 1826 zugleich Musiklehrer am Progymnasium daselbst; von 1843 an aber

[1]) Nach Zahn, Melodien VI. S. 370 ist „in das neuste Melodienbuch des Konsistorialbezirks Kassel 1890 keine" der Melodien Vierlings mehr aufgenommen worden. Aber in dem zugehörigen Ch.-B. 1890. Nr. 44b. S. 33; Nr. 87b. S. 68; Nr. 94b. S. 74 und Nr. 157b. S. 131 stehen vier derselben.

Digitized by Google

wirkte er als Organist an der Stadtkirche und Musiklehrer am Pädagogium zu Durlach. 1865 trat er in den Ruhestand und starb am 21. Mai 1867 zu Zweibrücken. — Er schrieb 1842 ein Choralbuch für die bayerische Pfalz, und Orgelstücke von ihm stehen bei Lützel, Der praktische Organist.

Viertelsorgel, eine, wurde „ex opinione vulgi," wie Adlung meint, ehedem ein Werk genannt, dessen Hauptprincipal 4′ Tongröße hatte. Ein Werk mit Principal 8′ im Manual war dann eine „halbe", ein solches mit Principal 16′ im Hauptwerk aber eine „ganze Orgel". Den alten Orgelschriftstellern[1]) lag immer viel daran, den „rechten Namen und Titul der Orgeln nach ihrer Proportion und Größe der Principale" festzustellen. Schon Prätorius verwendete hiezu ein ganzes Kapitel seines Buches und kam zu den Benennungen: „groß Principalwerk" mit Principal 16′, „Aequal-Principalwerk" mit Principal 8′ und „klein Principalwerk" mit Principal 4′. Auch die späteren Schriftsteller kamen immer und immer wieder darauf zurück, die Volksmeinung von ganzen, halben und Viertelsorgeln durch die Binsenwahrheit, daß jede Orgel, um überhaupt brauchbar zu sein, notwendig ganz sein müsse, ad absurdum zu führen. Freilich ist dies Bemühen ein ziemlich vergebliches gewesen: noch heute kann man die fragliche Einteilung der Orgeln aus Laienmund hören. Dagegen ist die Viertelsorgel in der Praxis jetzt glücklicherweise vollständig im Abgang und wird neu kaum noch gebaut: auch die kleine Dorfkirchenorgel erhält jetzt nicht mehr ein Principal 4′, sondern ein Principal 8′ als Grundstimme.

Vincentius (Vincent, Vincenz), Kaspar, der fleißige Mitarbeiter des Abraham Schadäus (vgl. den Art.) beim Sammeln und der Herausgabe des „Promptuarium musicum" mit seinen 436 Kirchenstücken. Er bearbeitete zu diesem ganzen Werk die Generalbaßstimme für die Orgel und sammelte und edierte selbständig den vierten Teil (1617) desselben, weil der unstete Schadäus vor dessen Vollendung „aus gewissen Ursachen seine Stelle in Speier niedergelegt hatte und mit seiner Familie nach der Oberlausitz gegangen war." Nach seinen eigenen Angaben war Vincentius 1611 „Senatus Spirensis Organorum moderator," 1617 „S. Andreae Wormadiensis Organoedus" und 1625, da er auch noch eine von ihm bearbeitete Orgelstimme zum „Magnum Opus musicum" des Orlandus Lassus herausgab, „in cathedr. Wirceburgensis Organoedus." Er scheint also Katholik gewesen zu sein. — An kirchlichen Kompositionen von ihm sind noch 26 Chorgesänge zu 6, 7 und 8 Stimmen bekannt, die im Promptuarium, im Flori-

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. 1618. S. 104—106. 121. 122; Werckmeister, Orgelprobe 1716. Kap. 22. S. 54; Samber, Manuductio 1705. S. 156; Fuhrmann, Musik. Trichter 1706. Vorr. S. 4; Adlung, Mus. mech. org. I. S. 21. 127; Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 20.

Digitized by Google

legium Portense von Bodenschatz (1603. 1618. 1621) und in den Odae suavissimae von Schoendorff (1610) gedruckt sind.[1])

Vintzius, Georg, aus Halle gebürtig und vielleicht ein Schüler Samuel Scheidts, gab 1630 als „Musicus et templi Cathedralis Numburgensis pro tempore Organoedus" die folgend Messensammlung heraus:

> Missae ad praecipvos dies Festos accommodatae. Quinque, Sex & Octo Vocibus, singulari industria nunc primum in lucem datae, praelo submissae. Cum Basso continuo et generali. Quarum aliquae, alias octonis vocibus compositae, in quinas hic redactae sunt, ut earum usus apud eos, quorum chorus Musicus adeo frequens, esse possit. AVctore Georgio Vintzio etc. Impensis Johannis Birckneri Bibliop.: Erffurtensium. Typis Friderici Melchioris Dedekindi, excudebantur. M.DC.XXX (Ded. „Numburgi 3. Julii 1630"). 4^{0}.[2])

Viola, eine Gambenstimme der Orgel, welche als eine Herübernahme der Bratsche (Viola alta, Alto, Altgeige), der im Streichquartett und im Orchester als dritte Hauptstimme wichtigen Geigenart gemeint ist. Sie ist als Orgelstimme erst im späten 17. Jahrhundert aufgekommen und Prätorius kannte sie noch nicht. Adlung wußte zwar, daß man mit der Viola „den Klang eines Bogenstrichs auf einer Alt- oder Tenorgeige vorstellen" wolle, aber ganz klar über sie war auch er noch nicht.[3]) Erst im Orgelbau unsrer Zeit wird diese Stimme häufiger angewandt. Nach jetziger Bauweise wird sie am meisten in 8′, aber auch in 16′ und seltener in 4′ Tongröße ausgeführt und erhält konisch geformte Körper aus 10—14-lötigem Metall, in der tiefen Oktave, wo sie ohnedies nicht mehr so charakteristisch wirkt, bei 16′ und 8′ Tongröße sehr häufig auch von Holz. Ihre Mensur

[1]) Man findet diese Stücke verzeichnet bei Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 912. 913. — Vgl. auch Monatsh. für Musikgesch. 1872. S. 209. 210 die interessante Vorrede des Vincentius zu seiner Ausgabe des Orl. Lassus.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 636, der den Namen „Vinzius" schreibt; Gerber, Neues Lex. IV. S. 454; Becker, Tonwerke 1855. S. 19, und Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke 1877. S. 279. — Daß die Messen des Vintzius zu ihrer Zeit in kirchlichem Gebrauch waren, beweist ein handschriftliches Orgeltabulaturbuch der Bibliothek des Joachimsth. Gymnasiums zu Berlin (c. 1650. Nr. 600. Eitners Katalog Nr. 23), in dem die Musiken teilweise nach der Ordnung des Kirchenjahrs eingetragen sind. Hier sind auf Weihnachten, Karfreitag, Ostern, Pfingsten, Trinitatis ꝛc. verschiedene Messen von Vintzius angesetzt. Vgl. v. Liliencron, Liturg.-musik. Gesch. der evang. Gottesdienste. 1893. S. 41. 42.

[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 153. Er meinte: „Viole 4′ könnte auch Violdigamba heißen, weil man diese auch zu 4′ hat; ferner: „einige nennen die Offenflöt (Tibia aperta) so," und I. S. 126: „Geigenprincipal 4′ (in der Orgel zu Waltershausen) ist wohl mit Viola eins; klingt auch so, wie eine kontinuierte Violdigambe." Aber Geigenprincipal ist eben vor allem Principal, hat also Principalton und nur zur Färbung desselben mehr oder weniger Strich, und Offenflöte hat als Grundlage Flötenton.

Digitized by Google

ist am Labium die enge Gambenmensur, also c. 2 gegen 7 des Normalprincipals. Aber die konische (halbgedeckte) Form ihrer Pfeifenkörper benimmt ihrem Ton das scharf und durchschneidend Streichende des eigentlichen Gambentons und giebt ihm die ruhigere, weichere Färbung, durch die sie sich von der Viola di Gamba unterscheidet und die dann in der Viola d'amour (vgl. den Art.) noch mehr abgedämpft und verfeinert wird. So ist sie zunächst als Viola 16′ oder Viola major 16′ eine wertvolle Füllstimme, die z. B. bei Ladegast (Nikolai in Leipzig, Dom in Schwerin) auf dem vierten Manual, bei Schulze (Marienkirche in Lübeck) und Walcker (St. Stephan in Wien) auf dem Hauptmanual verwendet wird,[1]) dann als Viola 4′ eine den Achtfußton ihres Manuals schärfende und hebende Oberstimme (zu diesem Zweck hat sie Walcker in der Domorgel zu Riga sogar im Pedal), und endlich als Viola 8′ eine für sanfte Registermischungen schöne Solostimme. — Im vorigen Jahrhundert scheint man der Viola auch die Pfeifen zu einer Quinte entnommen zu haben, die aber für den damaligen Geschmack fast etwas zu zahm geklungen haben mag. Man nannte sie Quintviole $2\frac{2}{3}$′.[2])

Viola d'amour,[3]) eine fein streichende Gambenstimme der Orgel, die in größeren Werken gewöhnlich auf dem schwächst intonierten Manual (Echo- oder Fernwerk) disponiert wird, um hier den Gambencharakter zu vertreten. Sie hat ihren Namen von einer Abart der Gambe, einem jetzt veralteten Streichinstrument von der Größe einer Bratsche, das im vorigen Jahrhundert als Saloninstrument sehr beliebt war und von zahlreichen Virtuosen mit Vorliebe gespielt wurde.[4]) Als Orgelstimme wird die Viola d'amour meist mit 8′, seltener auch mit 4′ Tongröße

[1]) Die Viola 16′ auf dem 4ten Man. der Domorgel zu Schwerin charakterisiert Maßmann, Orgelbauten in Mecklenb. I. S. 65 als „eine sanft streichende, herrliche Stimme, die dem ganzen 4ten Klavier eine große Fülle giebt." Vgl. auch Zimmerthal, Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 18.

[2]) Vgl. Adlung, a. a. O., der sich auf Samber, Continuatio ad Manud. org. 1707. S. 148 beruft. — Die Orgelbauer Gebrüder Rieger in Jägerndorf verwenden in ihren Orgelwerken mit „kombinierten Registern" mittelst Transmission die höheren Oktaven der gewöhnlichen Stimmen als weitere Register mit besondern Namen. So kommt es, daß sie auf dem HW. auch kleinerer Orgeln bei der Viola di Gamba 8′ immer auch eine Viola 4′ haben, die aber nur aus den Pfeifen jener von c an aufwärts besteht und nur in der höchsten Oktave eigene Pfeifen hat. Vgl. deren Orgel-Katalog. 4. Aufl. S. 71—90.

[3]) Bezüglich des Namens bemerkt Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 752: „Viola d'amour zu schreiben ist unrichtig." Allerdings, denn Viola ist italienisch und d'amour französisch; das richtige wäre entweder ganz italienisch Viola d'amore, oder ganz französisch Viole d'amour zu schreiben. Aber bei den Orgelbauern und Orgelschriftstellern ist eben Viola d'amour gebräuchlich, und es wird wenig helfen, daß Allihn das durch sein ganzes Buch durch mit Ostentation korrigiert hat: der Sprachgebrauch hat ein besseres Recht und wird es sicherlich auch behalten.

[4]) Vgl. Seiler, Die Viola di Gamba und ihre Virtuosen. Musik. Wochenblatt 1870. Nr. 18—20. S. 273—277, 289—293 und 305—307.

Digitized by Google

und mit Körpern aus 10—14-lötigem Zinn (am besten wohl aus 12-lötigem, sogenanntem Probzinn) gebaut und erhält so ziemlich die engste Mensur, die in dem betreffenden Werk zur Verwendung kommt. Sie wird noch bis drei Töne enger als die eigentliche Gambe mensuriert und hat so ungefähr die halben Dimensionen des Normalprincipals mittlerer Weite, so daß während bei diesem die Korpuslänge den Durchmesser c. 12—13 mal enthält, bei ihr dies bis c. 25 mal der Fall ist. Um außerdem noch ihren Ton abzudämpfen und weicher zu machen, werden ihre Körper konisch nach Spitzgambenart geformt; andrerseits setzen dann die englischen und amerikanischen Orgelbauer diesen konischen Körpern noch einen kurzen, breit ausladenden Trichter auf, den sie „Bell" d. i. Glocke nennen, und erzielen damit zunächst eine promptere Ansprache und zugleich einen Ton, bei dem die Magerkeit des Geigenstrichs durch flötenartige Rundung einigermaßen gemildert ist.[1])

Viola di braccio 8′, eine zarte Gambenstimme, welche der Orgelbauer Fr. W. Sonreck unter diesem Namen auf den Nebenmanualen seiner Werke öfters gesetzt hat. Von derselben wird 1876 gesagt: „Die Viola di braccio, ein von Sonreck bereits vor 25 Jahren erfundenes Register, übertrifft an Zartheit und feiner Prägnanz des Ausdrucks alle mir bisher bekannt gewordenen Gambenstimmen. Man glaubt ein sanftes Zungenregister in einer fremdartigen Klangfarbe zu hören, und doch ist es immer wieder der Gambenton, welcher das Ohr auf die richtige Unterscheidung zurückführt."[2])

Viola di Gamba, Violdigambe, Gambe, die allgemein bekannte und gebräuchliche Manualstimme der Orgel, die nächst dem Violonbaß (vgl. den Art.) im Pedal die wichtigste Stimme aus der Gruppe der Gambenstimmen darstellt. Enge Mensur und Abnahme der Höhe des Aufschnitts der Pfeifenkörper unter entsprechender Verminderung der Quantität, aber gleichbleibender Qualität (Spannung, Dichtigkeit) des Luftzuflusses bewirken bei den Gambenstimmen eine Zunahme der Obertöne nach Zahl und Stärke, durch welche sie die Klangfarbe der gestrichenen Saite, den mehr oder weniger scharfen Strich der Geigeninstrumente erhalten. Dadurch wird diese Stimmengruppe zunächst zu einem wichtigen Schärfungsmittel für den dunkleren, stumpferen Klang der grundtönigen Orgelstimmen, und bietet des weiteren einige der am schönsten charakterisierten Solostimmen zum Einzelgebrauch und zu entsprechenden Mischungen dar. — Die Viola di Gamba ist in Deutschland im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts zuerst aufgekommen und wie es scheint

[1]) Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 93 und noch Kothe, Ausg. von 1887. S. 170 sagen: „Manche halten diese Stimme mit Flaut d'amour für einerlei." Das ist aber unrichtig: die Flûte d'amour oder Flauto amabile ist eine Flötenstimme mit lieblich-weichem Flötenton, nicht eine Gambe mit streichendem Ton.

[2]) Vgl. Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen . . . Erbaut von Fr. W. Sonreck ꝛc. Köln 1876. S. 23. 24.

Digitized by Google

aus dem „Äqualgemshorn 8'" hervorgegangen, daher wohl ursprünglich mit konischen Pfeifenkörpern als Spitzgambe gebaut worden.[1]) Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde dann allerdings die eigentliche Gamba mit gleichweiten Körpern herausgebildet; aber noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts herein waren weder die Orgelbauer noch die Orgelkundigen namentlich hinsichtlich der Mensur vollständig mit ihr im Reinen. Wohl bemerkte Adlung gegen Prätorius, „es sei ein großer Unterschied zwischen Gemshorn und Violdigamba; jenes klinge viel stiller und sei oben enge und unten weit, dahingegen diese stärker schnurre, und unten und oben gleichweit sei." Aber er brachte die Gambe noch in Verbindung mit der „Viole" („Klein Viole 4'") und die Orgelbauer unterschieden die „Viola di Gamba naturelle" mit enger Mensur von einer sogenannten Violdigambe weiterer Mensur.[2]) Ihre vollendetere Ausgestaltung hat unsre Stimme gleich den übrigen Gambenstimmen erst im Orgelbau der neueren und neusten Zeit erhalten. Gegenwärtig „stimmen die vorzüglichsten Meister in Hinsicht auf die Konstruktionsweise der Gambe darin überein, ihre Mensur sehr eng zu nehmen," nämlich meist Mensur 2 gegen Mensur 7 des Normalprincipals eines Werkes. Dadurch ist ihr zunächst der für sie charakteristische magere und streichende Ton im allgemeinen gesichert. Was dann aber die Intonation anlangt, so giebt es kaum eine andere Orgelstimme, die in so verschiedener Tonstärke gefunden wird, wie diese. Vom zarten, säuselnd-schwächlichen Strich durch alle Stärkegrade hindurch bis hinauf zum durchschneidend-sonoren Klang intoniert kommt sie vor.[3]) Eine so eng mensurierte Stimme macht freilich dem Intonator, wenn ihm an einer durchaus gleichmäßigen Tonstärke, wie solche durch die Größe eines gegebenen Werkes und Kirchenraumes auch für die Gambe bedingt wird, und charakteristischen Klangfarbe gelegen ist, ganz bedeutende Schwierigkeiten. Daß man „deswegen dies Register oft weiter machet, als es sich gehört," wußte schon Adlung, bemerkte jedoch dagegen: „welches aber ein Fehler ist, indem es seine Art verliehret und den Oktavenregistern im Klange ähnlicher wird;" und daß dieses Hilfsmittel nicht unumgänglich notwendig ist, bezeugt Töpfer, wenn er sagt: „ich selbst habe mich durch Versuche mit sehr eng men-

---

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 185, wo die erste Gambe aus der 1615 von Esajas Compenius zu Bückeburg erbauten Orgel angeführt wird. Doch meint Prätorius, das. II. S. 134 noch, daß „das Äqualgemshorn 8' auch wohl dem Klange nach Violdigamba heißen könnte."

[2]) Vgl. Adlung, Musica mech. org. I. S. 154. — Der Orgelbauer Johann Scheibe in Leipzig „unterschied genau zwischen der wirklichen und der sogenannten Viola di Gamba; jene hatte eine engere Mensur. In der Orgel der Neuen Kirche zu Leipzig arbeitete er 1722 eine sogenannte Viola di gamba mit großer Geschicklichkeit zu einer wirklichen um." Vgl. Spitta, Bach II. S. 118. Anm. 62.

[3]) Besonders dem Orgelbauer Buckow warf Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 45 seine Vorliebe für säuselnde Intonation vor. Dagegen hat man die kräftig-sonoren Gamben Friedr. Schulzes „kraß und roh" gescholten.

Digitized by Google

surierten Pfeifen überzeugt, daß bei guter Konstruktion derselben eine gute und dauernde Intonation noch möglich ist."[1]) Ein weiteres Intonationsmittel, das namentlich auch bei der Gambe angewendet wird, sind Bärte (vgl. den Art., sowie „Unterbart", Frein harmonique). Sie präzisieren allerdings die Ansprache, aber sie veranlassen unter Umständen auch die Bildung starker Obertöne und beeinträchtigen dadurch die Klangschönheit, daher suchen geschickte Orgelbauer sie zu vermeiden.[2]) — Bezüglich des Materials für die Pfeifenkörper der Viola di Gamba bemerkt die Theorie: „es ist dem Holz der scharfe, streichende Ton, den eng mensurierte Stimmen haben sollen, nicht abzugewinnen. Daher muß die Gambe und ähnliche Stimmen von 8′ durch das ganze Manual Zinnpfeifen haben, wenn keine Charakterverschiedenheit merklich werden soll." Aber in der Praxis wird diese Direktive nicht streng befolgt: zwar ganz aus Holz findet man die Gambe seltener, um so häufiger aber die tiefe Oktave aus Holz, die Fortsetzung aus Zinn, und da die Stimme eigentlich eine Tenorstimme ist und daher nur bis c 4′ charakteristisch wirkt, wird sich gegen diese Bauweise wenig einwenden lassen. Die Zinnkörper werden aus Metall von verschiedener Feinheit, meist 10—14-lötigem Zinn, hergestellt.[3]) — „Daß die Violdigamba 8′ seyn müsse, versteht sich von selbsten," meinte schon der alte Niedt; und dies ist auch ihre normale Tongröße geblieben. In großen Werken kommt sie im Manual und Pedal auch mit 16′ vor;[4]) im letzteren Fall heißt sie „Violdigambenbaß, welcher fast mit dem Violonbaß einerlei ist" (Adlung).[5]) Auch mit 4′ Tongröße als Gambett, Gambette 4′ war die Stimme schon zu Adlungs Zeiten „gar bekannt"; doch bemerkt Töpfer:

---

[1]) Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 154. Töpfer, Die Orgel ꝛc. Ausg. 1862. S. 155. 156.

[2]) Adlung, a. a. O. meint: „Pfeifen ohne Bärte sind ein Zeichen eines accuraten Meisters." — Friedr. Schulze baute seine Gamben ohne Bärte; doch mußte Töpfer zugeben, daß dieselben wegen Überschlagens (vgl. den Art.) öfters Nachhülfe bedürfen, auch langsam ansprechen. Ladegast hat „der prompten Ansprache wegen an seinen Gamben Kastenbärte eigener Erfindung." Vgl. Maßmann, Orgelbauten I. S. 61.

[3]) Heinrich, Orgellehre 1861. S. 19 und Orgelbau-Revisor 1877. S. 35 sagt hierüber: „Friedr. Schulze meinte, wenn mir das Zinn geschenkt wird, ich kann daraus (d. h. aus reinem Zinn) keine Gambe machen. Die Gambe hat einen weichen, sanft schneidenden Strich, der aus dem spröden Zinn nicht zu erlangen ist." — Stahlhuth baut die Pfeifenkörper der Gambe aus 10-lötigem (vgl. Böckeler, Die neue Orgel zu Aachen 1876. S. 33. 58), Walcker aus 12-lötigem (seinem sog. „Probzinn"), Ladegast aus „feinstem Zinn", vgl. Maßmann, a. a. O. I. S. 61; es wird damit, wie bei dem Gambenbaß S. 68 nicht reines, sondern 14-lötiges Zinn gemeint sein.

[4]) Gambe 16′ haben z. B. Cavaillé-Coll, St. Vincent-de-Paul in Paris und Walcker, Ulm, auf dem HW., Sauer, St. Petri, Leipzig, auf dem 3ten, Merklin, St. Eustache, Paris, auf dem 4ten Manual.

[5]) In der Orgel zu Gera von Joh. Georg Finke stand im Pedal ein „Violdigambenbaß 16′ von Holz. Jeder Clavis giebt 3 Töne an." Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 230. Was es mit dieser Stimme für eine Bewandtnis hatte, ist dort nicht erklärt.

Digitized by Google

„als 4füßige Stimme macht sie nach meinem Gefühl einen unangenehmen Effekt.“[1]) — Neben der eigentlichen Viola di Gamba mit cylindrischen Pfeifenkörpern kommt auch noch die schon oben berührte Spitzgambe mit konischen vor. Bei ihr wird die durchschneidende Schärfe des Gambenstrichs durch die teilweise Deckung gedämpft; daher nähert sie sich in der Klangfarbe mehr oder weniger der Viola und Viola d'amour (vgl. diese Art.) und es verschwimmt die Grenze zwischen diesen Stimmen so ziemlich. In englischen und amerikanischen Orgeln ist die Spitzgambe als „Cone Gamba 8 feet“ die gewöhnlichste Gambenstimme. Hier wurde aus ihr neuerdings auch noch eine jetzt beliebte Nebenform, die „Bell-Gamba“, d. i. Glocken-Gambe, herausgebildet. Bei ihr erhalten die konischen Spitzgambenkörper erweiternde, glockenförmige Aufsätze (ähnlich der französischen „Flûte à pavillon“), welche die Halbdeckung teilweise wieder aufheben und dadurch die Magerkeit des Striches mildern und zugleich die Ansprache prompter machen. Da diese Stimme „am obern Ende nicht gestimmt werden kann, weil dadurch das Verhältnis des Glockenaufsatzes zum Körper und damit zugleich die Klangfarbe verändert werden würde, erhält sie sehr große Seitenbärte, durch welche (wie bei den Stimmblättchen der Holzflöten) mittelst Auseinander- und Zusammenbiegen die Stimmung hergestellt wird.“ Sie ist in England von dem Orgelbauer William Hill, der seit 1825 baute und 1870 starb, aufgebracht worden und die Engländer nennen sie darum speciell „English Viol di Gamba“; in Deutschland hat sie Ladegast gelegentlich auch schon gebaut.[2])

Violine, Violino, eine Gambenstimme der Orgel mit Körpern von Zinn und 4′ und 2′ Tongröße.[3]) Sie wird im Oberwerk großer Orgeln von Schulze (Lübeck) und Ladegast (St. Nikolai in Leipzig, Konzertorgel in Wien) als höchste Stimme des Gambenchors gesetzt, auch in den Konzertorgeln Ibachs in Barmen, Elberfeld und Köln steht sie in allen dreien im Echowerk, und Weigle erwähnt sie wenigstens,[4]) während sie bei Walcker, so weit ich gesehen habe, nicht vorkommt. Sonst wird sie als eine Stimme, „deren Intonation einem nicht zu sehr schneidenden Principal oder dergleichen Oktave gleicht,“ also als Oktave des Geigen-

[1]) Vgl. Töpfer, a. a. O. 1862. S. 69. Wie es nach dieser Bemerkung mit dem „Gambett 2“ bestellt sein mag, das Kreutzbach nach Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 512. 513 in seinen Orgeln im Dom zu Meißen und zu Frankenberg hat, weiß ich nicht.

[2]) Vgl. Hopkins und Rimbault, The Organ. II. S. 103. 138. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 84. 783. 869. Eine Abbildung der Bellgamba findet man bei Allihn, Atlas. Taf. III. Fig. 20.

[3]) Im Katalog der Firma Gebrüder Rieger in Jägerndorf. 1892. S. 68 steht auch eine „Violine 8‘“, aber das ist vielleicht nur Druckfehler. Doch steht eine „Violine 8′ auch im 3ten Man. der Orgel zu Blumenthal von Gebrüder Peternell in Seeligenthal. Vgl. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 519.

[4]) Vgl. Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 18. 19. Weigle, Katalog 1883. S. 14. Böckeler, Die neue Orgel ꝛc. zu Aachen. 1876. S. 39.

Digitized by Google

principals 8′ beſchrieben.[1]) Namentlich in England und Amerika, wo ja das Geigenprincipal 8′ „Violin-Diapason“ heißt, iſt unſre Stimme als „Violino 4′“, auch „Violina 4′“ die Oktave zu dieſem: ſo in allen größeren Werken von Rooſevelt in New York, bei Edmund Schulze (Temple Church, London) und Hook & Haſtings in Boſton. Letztere haben in der Konzertorgel zu Cincinnati (81 kl. Stn.) im 2ten Manual auch noch eine „Violina 4′“ als Oktave des Salicional 8′, deren Ton ſie als „ſtark flötend, durchdringend und prickelnd“ beſchreiben.[2])

Violon, Violonbaß, die allgemein bekannte und verwendete Pedalſtimme, die Vertreterin der Baßgeige im Streicherchor der Orgel, war, als der Lexikograph Walther ſchrieb (um 1730), erſt „vor weniger Zeit aufgekommen“ und „aus der Schweitzer-Flöte („gar enger mensur und mit Seiten-Bärten“) entſprungen, weil Prätorius ſchreibet: „die große Schweitzer-Pfeiffe 8 Fuß-Ton habe einer Baßgeige gar ähnlich geklungen.“[3]) Noch bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts herein galt, wie aus den Dispoſitionen bei Adlung (1768) hervorgeht,[4]) unſre Stimme nicht für ſo unentbehrlich, wie jetzt: ſo namhafte Orgelbauer wie Arp Schnitger, Gottfried Silbermann u. a. hatten ſie ſelbſt in ihren größeren Werken noch nicht überall, andere, wie Gottfr. Heinr. Troſt brachten ſie unter anderem Namen, als „Traverſe 16′“ und „Violdigambe 16′“ noch andere ſetzten ſie erſt nachträglich ein. Jetzt gilt der Violonbaß 16′ als unentbehrlich in jeder Orgel, die ſo groß iſt, daß ſie neben dem gedeckten Subbaß 16′ noch einer offenen Stimme von derſelben Tongröße bedarf. Seine Aufgabe iſt, den ſtumpferen Gedacktton des Subbaß zu ſchärfen und zu klären und dadurch den für das Pedal normalen 16′ Ton zu heben und zu verdeutlichen; daher iſt für ihn eine kräftig ſtreichende Intonation und eine ſichere, möglichſt grundtönige Anſprache notwendig. Es richtet ſich danach die Menſur unſrer Stimme, die gewöhnlich die Mitte zwiſchen Geigenprincipal und Viola di Gamba halten, alſo 4—5 Töne enger als die des Normalprincipals des betreffenden Werkes ſein ſollte ($3^1/_2$—$2^1/_2$ gegen 7). Freilich wird dieſe Menſur vielfach nicht eingehalten und ſchon Adlung klagte darüber, daß „die Orgelmacher die Menſur des Violonbaſſes ſelten recht enge nehmen“ und derſelbe „folglich nicht den Effekt, daß er ſchnurre gleich einer Baß-

[1]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 94. Ausg. von Kothe 1887. S. 171. Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 102. — Die ſchon genannte Firma Gebrüder Rieger in Jägerndorf verwendet in ihren Orgeln mit „combinierten Regiſtern“ das Geigenprincipal 8′ des 2ten Man. von der zweiten Oktave an aufwärts zugleich als „Violine 4′“, ganz ebenſo, wie ſie aus Viola di Gamba 8′ im 1ten Man. regelmäßig eine „Viola 4′“ als Nebenſtimme entlehnen.

[2]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 782. Locher, Erklärung der Orgelregiſter. 1887. S. 64. Hopkins und Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 461.

[3]) Vgl. Walther, Muſik. Lex. 1732. S. 560. Prätorius, Synt. mus. II. S. 128.

[4]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 196—291.

Digitized by Google

geige, thue." Allerdings kann es in dem Falle, daß eine Orgel sich der Größengrenze nähert, da sie im Pedal einen Principalbaß 16′ haben sollte, zweckmäßig erscheinen, die Mensur des ihn einstweilen noch ersetzenden Violonbaß weiter zu halten und sie der engen Principalmensur mehr oder weniger anzunähern, da die Stimme dann, „wenn sie recht getroffen ist, fast bessere Dienste als der Principalbaß 16′ thut" (Adlung).[1]) Soll sie aber andrerseits zugleich dem Gambenchor noch als Baß dienen können, so darf sie sich von dessen Mensur doch nicht so weit entfernen, daß sie an der streichenden Klangfarbe allzuviel einbüßt. Dem Violonbaß haftet bei seiner scharfen Intonation fast mehr als den andern engmensurierten Stimmen der Fehler des Überschlagens (vgl. den Art.) an. Und gerade bei ihm ist dieser Fehler besonders störend, denn falls er oktaviert, so giebt er statt des 16füßigen nur einen 8füßigen Ton, und wenn er in die Quinte überschlägt, verdirbt er die Harmonie. Daher mahnt Töpfer allen Ernstes: „Geschickte und tüchtige Orgelbauer sollten diesen Übelstand durchaus beseitigen und dafür sorgen, daß eine so große und teure Stimme auch ihre richtige Wirkung thue."[2]) Als Gegenmittel werden natürlich auch beim Violon Bärte angewendet; sie helfen auch hier nur auf Kosten der Tonschönheit und sind daher, wie Adlung meint, immerhin „ein Zeichen der Schwachheit." — Aus dem Vorstehenden geht hervor, daß die normale Tongröße des Violon 16′ ist. Einen Violon d'amour 16′ hat Walcker im Pianopedal der Orgel der Paulskirche zu Frankfurt a. M.; er ist, soweit ich sehen konnte, Unikum und wird seinen Namen seiner zarteren Intonation verdanken. In ganz großen Werken findet man auch einen Violon, Violone, Contra-Violon 32′, der selbstverständlich entsprechend weitere Mensur hat;[3]) außerdem wird in solchen Werken dem Violon 16′ noch ein Violon 8′ neben Violoncello 8′ als Oktave beigegeben.[4]) — Das Material, aus dem der Violonbaß 16′ und

[1]) Einen solchen etwas weiteren, an Strich und Tonstärke zwischen dem eigentlichen Violonbaß und dem Principalbaß die Mitte haltenden Violon nennt man gerne Kontrabaß 16′. Er muß namentlich in französischen Orgeln häufig den Principalbaß ersetzen und macht, wenn er gut hergestellt ist, ziemlich die Wirkung des gleichnamigen Orchesterinstruments. Vgl. Locher, Erklärung der Orgelregister. 1887. S. 5. 6.

[2]) Vgl. Töpfer, Die Orgel ꝛc. Ausg. 1862. S. 156, auch Adlung, a. a. O. I. S. 153.

[3]) Ladegast, Domorgel in Schwerin, hat diesen Violon 32′ mit Mensur 6½ gebaut, „also eigentlich beinahe Principalmensur; diese ist absichtlich gewählt, um die Ansprache zu präzisieren und den Ton zu kräftigen. Die eigentliche Mensur für Violon wäre Nr. 8 gewesen." Vgl. Maßmann, Orgelbauten. I. 1875. S. 67.

[4]) Im Pedal der Domorgel zu Riga haben Walcker & Cie.: a) im „Hauptpedal": Violonbaß 16′, Kontra-Violonbaß 16′, Violoncello 8′; b) im „Schwell-Pedal": Violon 16′, Violon 8′, Viola 4′. — „Dr. Faißt schlägt da, wo ein sehr schneidendes Violoncell 8′ aus Rücksicht auf die etwa schon vorhandene Qualität des Gesamttons nicht passen sollte, ein weiter mensuriertes und etwas stärker intoniertes Violoncell mit klarem, rundem Ton und nur mäßigem Strich vor und nennt es zum Unterschied vom eigentlichen Violoncell 8′ alsdann Violon 8′." Vgl. Locher, a. a. O. 1887. S. 65.

Digitized by Google

32′, dessen charakteristischer Ton ebensogut durch Pfeifen aus Holz wie aus Zinn zu erlangen ist, gebaut wird, ist fast ausschließlich Tannenholz;[1]) Violon 8′ dagegen erhält meist Zinnpfeifen.

Violoncello, Cello, eine wichtige und allgemein verwendete Labialstimme im Pedal der Orgel, die der Familie der engmensurierten gambenartigen Register zugehört und ausschließlich mit 8′ Tongröße gebaut wird. Es soll diese Stimme im Orgelpedal ungefähr dieselbe Stelle ausfüllen, welche das bekannte gleichnamige Geigeninstrument im Orchester und im Streichquartett einnimmt. Daher wird von ihr ein runder Ton von kräftigem Strich und sicherer Ansprache verlangt. Sie erscheint schon in den kleinsten Orgelwerken, sobald dem Subbaß 16′ eine zweite Pedalstimme beigegeben werden will und hierzu ein Oktavbaß 8′ mit Principalmensur im Verhältnis zur übrigen Disposition noch zu stark ist. Wird sie in diesem Falle in der Mensur etwas weiter gehalten, z. B. $3^1/_2$ gegen 7 des Normalprincipals (Ladegast), so unterstützt und präzisiert sie mit ihrem Strich den Grundton des Subbaß 16′ aufs kräftigste. In allen größeren Orgelwerken ist Violoncello 8′ als Oktave von Violon oder Violonbaß 16′ (vgl. den Art.) gesetzt und entspricht dann dieser Stimme in Hinsicht auf Konstruktion, Klangfarbe und Material. Das letztere ist in weitaus den meisten Fällen Holz, oder aber in der Tiefe Holz und nur in den obern Oktaven Metall; ganz mit Metallkörpern (Probzinn, d. h. 12-löt. Metall) kommt unsre Stimme nur ausnahmsweise vor.[2])

Vitam quae faciunt. Dies ist der Anfang einer Ode des Martial, die neben einer zweiten „Vivamus mea Lesbia“ von Catull in den Schulgesangbüchern des 16. Jahrhunderts als Beispiel des antiken „Metrum hendekasyllabum Phalecii“ diente. Die Schulgesangbücher jener Zeit verfolgten nämlich den Zweck, die Metren alt- und neulateinischer Dichter auch mittelst des Gesanges einzuüben und gaben daher den Oden dieser Dichter einfache, gewöhnlich kaum den Umfang einer Quarte überschreitende Melodien mit ebenso einfachen, homophonen Tonsätzen bei, die sich in quantitierender Weise der prosodischen Silbenmessung der Texte anschlossen.[3]) Ein solcher Satz für den lateinischen Schulgesang in der folgenden Originalfassung:

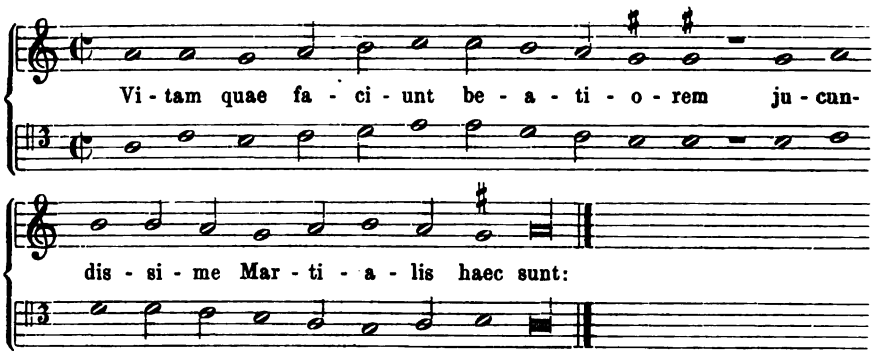
---

[1]) Doch hat Friedr. Haas im Pedal der Orgel des Münsters zu Basel einen Violonbaß 16′ mit scharfer Intonation, aus „englischem Zinn“, daneben aber einen zweiten von gleicher Tongröße, aber sanfter Intonation aus Holz. Sonreck in Köln, der principiell „das Holz soviel wie möglich aus der Orgel verdrängen will,“ baut den Violonbaß 16′ gleichwohl aus Holz. Vgl. Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. 1876. S. 26.

[2]) Ein Violoncello 8′ aus Zink, dem ein „schöner, fein streichender Ton“ nachgerühmt wird, steht im Pedal der 1872 von Wilh. Sauer erbauten Orgel der Johanniskirche zu Altona. Vgl. die Beschreibung dieser Orgel von H. Schmahl. Hamb. 1873. S. 9. — Auch „Messinglabien“ (?) habe ich als für unsre Stimme nötig irgendwo einmal erwähnt gefunden.

[3]) Vgl. hierüber v. Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des

Digitized by Google



erſchien als „Phalecii Carminis Melodia“ zunächſt zu der Ode des Martial in: Libellus ex arte versificatoria Joannis Despauterii in gratiam studiosae juventutis diligenter collectus. Vitebergae. M.D.XXXIII. kl. 8°. Bl. F. VIIb, dann zugleich zum Texte des Catull in: Varia carminum genera . . . authore Ludovico Senflio Helvetio . . . qu. 8°. 4 Stimmhefte; am Schluß des Tenors: Norimbergae apud Hieronym. Formschneider. Anno 1534. Nr. 23 und 24.[1]) Dieſer Satz hat dadurch beſondere Bedeutung erlangt, daß ſowohl ſein Diskant, als ſein Tenor als Melodien zu den Texten „Danket dem Herrn, denn er iſt ſehr freundlich“ („nach dem Tiſch ein Gracias“ von Joh. Horn), „Aller Augen auf dich, o Herre, warten“ („das Benedicite vor dem Tiſch“ 1563) und „Was Lobes ſolln wir dir, o Vater, ſingen“[2]) in den evangeliſchen Kirchengeſang übergegangen ſind und die Tenormelodie ſich bis zur Gegenwart herab in demſelben allgemein im Gebrauch erhalten hat. Was zunächſt die Diskantmelodie anlangt, ſo war ſie

16. Jahrh. Vierteljahrsſchr. für Muſikwiſſenſch. III. 1887. S. 26 ff., auch V. Jahrg. 1889. S. 290 ff. (die Pſalmen des Statius Olthoff), und VI. Jahrg. 1890. S. 309 ff. (Die Chorgeſänge des lateiniſch-deutſchen Schuldramas im 16. Jahrh.). Derſ., Liturg.-muſik. Geſch. der evang. Gottesdienſte. 1893. S. 92. 93. Prüfer, Unterſuchungen über den außerkirchlichen Kunſtgeſang in den evang. Schulen des 16. Jahrh. 1890. S. 6—9.

[1]) Die erſtgenannte Quelle hat Ludwig Erk, Euterpe 1869. S. 157. 158 nachgewieſen, die zweite Zahn, Melodien I. S. 7 (und ſchon bei Bode, Quellennachweis 1881. S. 434), der darum daſ. VI. S. 12 meint: „Von Senfl rührt alſo ohne Zweifel (?) Melodie und Tonſatz her.“ — Übrigens wurde das Vitam quae faciunt als „Phalaecium“ (scil. Metrum) auch noch nach andern Kompoſitionen geſungen. Eine ſolche teilt z. B. Prüfer, a. a. O. 1890. Partitur S. 14 aus den „Melodiae Scholasticae“ von Marin Agricola mit, allerdings zu dem geänderten Text:

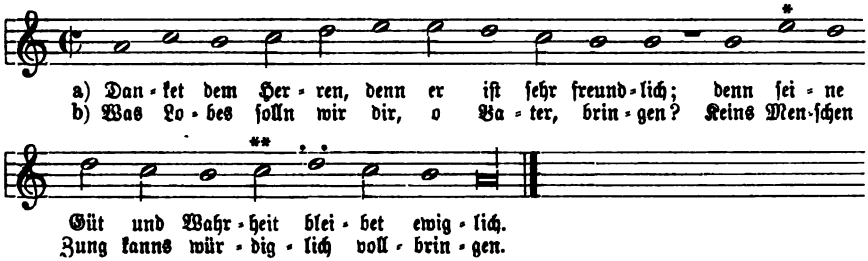
Vitam quae faciunt beatiorem,
Haec sunt, credite, candidi sodales:
Agnovisse Deum et putare contra,

von Georg Fabricius.

[2]) Vgl. über dieſe Texte: Mützell, Geiſtl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 123. S. 184. III. Nr. 578. S. 1044; Wackernagel, Kirchenlied. III. Nr. 445. S. 368. Nr. 1067. S. 906. IV. Nr. 293. S. 204, und Bode, Quellennachweis 1881. S. 183.

Digitized by Google

nach Zahns Nachweisungen bei Wolder 1598, Gesius 1601, Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1612, im Kasseler G.-B. 1601 und im Cant. Goth. II. 1648 fortgepflanzt, dann verschwand sie aus dem Gebrauch. Die Tenormelodie war zu „Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich" zuerst im G.-B. der Böhm. Br. 1544. Bl. CXCVI angewendet, auch 1566. II. Bl. 260b, 1580. Bl. 218 und 1611. Bl. 202b bei diesem Text belassen worden; dann aber ging sie dort 1606 auf das Lied „Schau wie lieblich und gut ists allen Brüdern" (von Paul Herbert) über und erhielt sich mit ihm bis 1731. In den deutschen Kirchengesang nahm sie schon das maßgebende Babstsche G.-B. 1545. II. Nr. XXXIX auf, und hier erhielt sie dann die folgende endgiltige Fassung:



bei der die Änderung bei * aus dem Straßb. G.-B. von Rihel 1569, und die bei ** aus Vopelius' G.-B. 1682 von Zahn nachgewiesen ist. Die Verbreitung dieser Melodie mögen die folgenden Angaben belegen: Joach. Magdeburg, Tischges. 1572; Eler, Cant. sacra. 1588; Calvisius 1597. Nr. XCII; Vulpius, G.-B. 1609. S. 614; Schein, Kant. 1627. Bl. 95; Crüger, G.-B. 1640 und Praxis piet. mel. durch alle Ausgaben, ebenso Frankf. Praxis seit 1656 (1680. Nr. 408. S. 510. 511); Stenger, Erf. G.-B. 1663; Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 858. S. 910. 911; Lüneb. G.-B. 1686. 1694. 1695. Nr. 2019. S. 1656; Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 626. S. 981 ohne Melodie, die in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1534. S. 1047. 1771. Nr. 1534. S. 1003 nachgebracht ist; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 452. S. 253. 254; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 164. S. 82; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 412; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 472; Nicolai, Ch.-B. 1765. Nr. 99. S. 74; Klein, Ch.-B. 1785. Nr. 157. S. 80; Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 31. S. 34; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 1a. S. 1; Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 136. S. 86; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 23. S. 13; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 318. S. 179; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 226. S. 85; II. Nr. 690. S. 313; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 203. 204. S. 147; Reinhard-Jensen, Preuß. Ch.-B. 1828. Nr. 128. S. 92; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 116. S. 124; Stolze, Ch.-B. 1834. Nr. 227. S. 164; Enckhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 146 (1858. Nr. 170); v. Tucher, Schatz II. Nr. 4. S. 2; Ritter, Ch.-B.

Digitized by Google

für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 49. S. 19; derſ., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 60. S. 28; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 49. S. 37; Müller, Ch.-B. für Braunſchweig 1866. Nr. 104. S. 90. 91; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 28. S. 14; Oldenb. Mel.-Buch 1874. 1891. Nr. 17. S. 5; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 111. S. 39; Zimmer, Mel.-Buch (1887). II. Nr. 104. S. 10; Weimariſches Mel.-Buch Nr. 23. S. 5 u. v. a. — Einige neu gedruckte Tonſätze für den Kirchenchor ſind: der des Geſius 1601 zur Diskantmelodie bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 493. S. 704. 705; der des Calviſius 1597, der als Diskant die Tenor-, als Alt die Diskantmelodie enthält, Euterpe 1869. S. 157 und mit Änderungen auch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 314. S. 142; der des Mich. Prätorius 1609 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 4. S. 2; der aus Vopelius' G.-B. 1682 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 662. S. 972, endlich der von Seb. Bach aus den Choralgeſ. 1786. III. Nr. 228 bei Erk, Bachs Choralgeſ. II. Nr. 179. S. 15.

Vita sanctorum decus angelorum, Choral. Von dieſem „Hymnus in tempore paschali", deſſen lateiniſchen Originaltext die Hymnologen ins 11. Jahrhundert ſetzen,[1]) ſind aus der vorreformatoriſchen und der Reformationszeit mehrere deutſche Überſetzungen nachgewieſen.[2]) Jedoch hat nur eine von dieſen: „Der Heilgen Leben" in der evangeliſchen Kirche Eingang gefunden und ſich bis zur Gegenwart im Gebrauch erhalten,[3]) und neben ihr wurde zugleich der lateiniſche Originaltext fortgepflanzt.[4]) Das deutſche Lied „Der Heilgen Leben" iſt bis jetzt zuerſt aus Thomas Müntzers Büchlein „Deutſch Euangeliſch Meſſze ꝛc." Alſtedt 1524 bekannt und wird deshalb Müntzer als Verfaſſer zugewieſen.[5]) — Ob die altkirchliche Melodie unſres Hymnus noch etwas älteren Urſprungs als der lateiniſche Text und auf dieſen nur übertragen ſei, wie katholiſche Hymnologen

[1]) Vgl. Daniel, Thesaur. hymnol. I. S. 238. Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 178. S. 114. Rambach, Anthol. I. S. 251. Aus dem 11. Jahrh. findet er ſich handſchriftlich in einem St. Galler Codex 387. 4°. Bl. 968; vgl. Bäumker, Das kath. deutſche Kirchenlied. I. S. 554.

[2]) Vgl. Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 1367. S. 1116. IV. Nr. 65. S. 37. Nr. 565. S. 401. V. Nr. 1362. S. 1100. Bäumker, a. a. O. I. S. 554. 555. Fiſcher, Kirchenlieder-Lex. I. S. 106. II. S. 304.

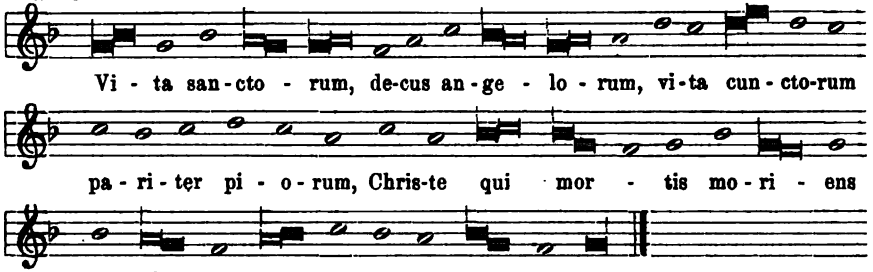
[3]) Vgl. z. B. Halberſt. G.-B. 1855. Nr. 162. Freylinghauſen, G.-B. I. 1704. S. 1011. Erfurter G.-B. u. a.

[4]) Vgl. das Dresdner G.-B.; in deſſen Ausg. 1762. Nr. 749. S. 584 ſteht dieſer als „Hymnus von Oſtern bis Pfingſten" in der Rubrik: „Gewiſſe lateiniſche Hymni, wie ſolche bey denen Wochenpredigten in der Kirche zum Heiligen Creutz zu Anfang des Gottesdienſtes von Zeit zu Zeit geſungen werden."

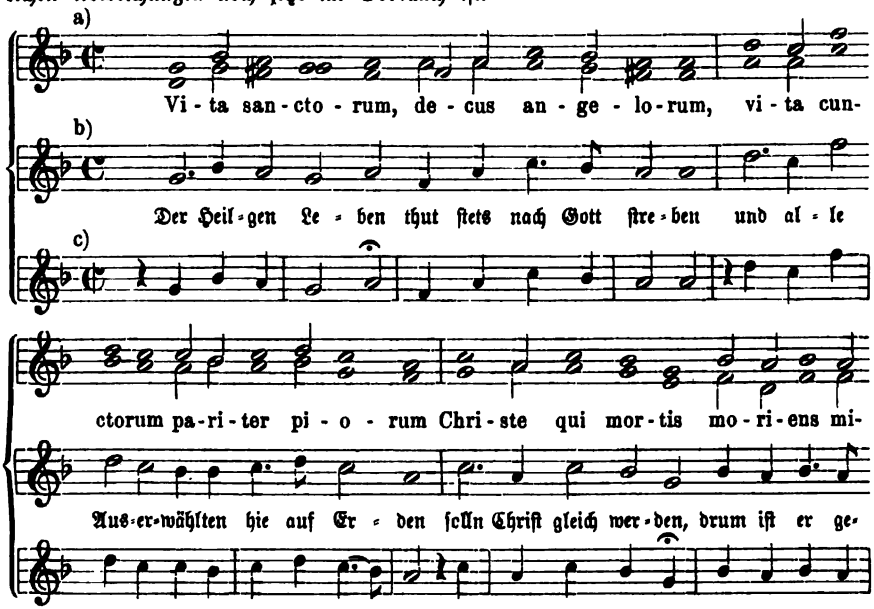
[5]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 52. 53. S. 466. Derſ., Kirchenlied III. Nr. 504. S. 443. Fiſcher, a. a. O. I. S. 106. — In ſeiner erſten Ausg. 1841. Nr. 422. S. 339 hatte es Wackernagel irrtümlich Joh. Spangenberg als Verfaſſer zugeſchrieben.

Digitized by Google

wollen,[1]) muß dahin gestellt bleiben. Diese Melodie in ihrer originalen hymnischen Fassung lautet:



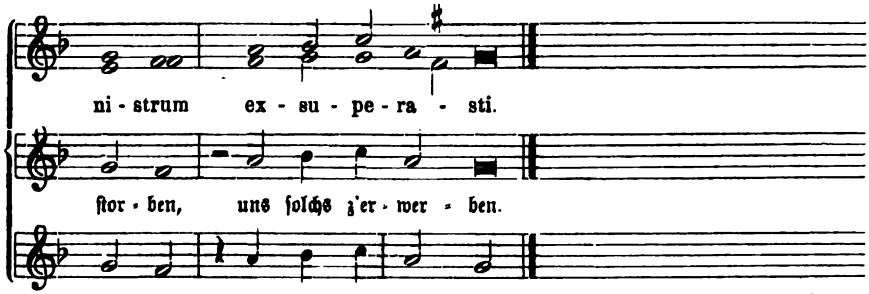
In den älteren deutschen Kantionalen wurde diese Weise verschiedentlich in die Liedform umgesetzt. Wir verzeichnen von solchen liedmäßigen Vereinfachungen: a) die von Seth Calvisius. Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. XXII, der wir zugleich den dort stehenden Alt beifügen, weil derselbe vereinzelt ebenfalls als Melodie benützt worden ist;[2]) b) die von Joh. Herm. Schein, Kantional 1627. Nr. 45. Bl. 87. 88, welche im 17. Jahrhundert maßgebend war, und c) die bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Anhang Nr. 647. S. 1010. 1011, die mit unwesentlichen Abweichungen noch jetzt im Gebrauch ist.



[1]) Vgl. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. 1858. Exempla S. 42. Bäumker, a. a. O. I. S. 555. Danach gehörte sie ursprünglich einem Liede auf den h. Othmar: „Rector aeterne metuende saecli“ von dem 981 gestorbenen Notker Physikus.

[2]) So z. B. im Eislebener G.-B. von 1598, was dann Meister, Das kath. deutsche

Digitized by Google



Zur Verbreitung führen wir an: Crüger, Vollk. G.-B. 1640; Quirsfeld, Geiſtl. Harpfenklang 1679; Vopelius, Leipz. G.-B. 1682; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 148. S. 82; König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 78; Freylinghauſen, G.-B. Geſ.-Ausg. 1741. Nr. 248. S. 154. 1771. Nr. 248. S. 148; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 56. S. 33; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 821. S. 366; Fiſcher, Ch.-B. 1821; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 126. S. 81; Layriz, Kern III. Nr. 377. S. 15 („Chriſt, Überwinder"); Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 143. S. 64; Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 59. S. 22; Flügel, Mel.-Buch 1863; Volckmar, Ch.-B. 1863; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1184. S. 905 u. ſ. w. In dem zuletzt genannten Choralbuch findet man zugleich den Tonſatz des Seth Calviſius von 1597.[1]) Weitere neu gedruckte Sätze über die Melodie ſind noch vorhanden: der des Mich. Prätorius aus der Hymnodia 1611, in Hymnusform, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 339a. S. 552. 553, und der Scheins in Liedform, ebendaſ. II. Nr. 339b. S. 553. 554 und bei Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 381. S. 184.[2])

Vocator iſt in manchen Orgeln die Aufſchrift des Manubriums für den Calcanten-Rufer oder Calcanten-Wecker. Vgl. den Art. „Calcant". Bd. I. S. 208.

Vockerodt, eine ratsverwandte Familie der ehemaligen freien Reichsſtadt Mühlhauſen in Thüringen, von deren Angehörigen hier anzuführen ſind: Johann Vockerodt, von 1649—1654 als Vorgänger Joh. Rudolf Ahles Organiſt an St. Blaſien in Mühlhauſen;[3]) Mag. Johann Vockerodt, Dichter geiſtlicher

Kirchenlied 1862. I. S. 355 veranlaßt hat, dieſen Alt als zweite Melodie des lateiniſchen Hymnus anzuführen. Vgl. dagegen Bäumker, a. a. O. I. S. 555.

[1]) Denſelben Satz, aber mit etwas andrer Rhythmiſierung der Melodie, hat Ritter, Ch.-B. für Halberſt.-Magdeb. 1856. Nr. 441. S. 162 aus dem Floril. Portense von 1747 abdrucken laſſen.

[2]) Einige Umbildungen der Hymnusmelodie, worunter namentlich die der Böhm. Brüder in ihrem großen G.-B. von 1566. Bl. 94 zum Lied „Herr Chriſt, des Lebens Quell" finden ſich noch verzeichnet bei Zahn, Melodien III. S. 265; auch eine neue Melodie von Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 531. S. 246 iſt dort unter Nr. 5010. S. 266 mitgeteilt.

[3]) Ahle wurde nicht ſchon 1649 Organiſt an St. Blaſien, wie überlieferungsmäßig ſeit

Digitized by Google

Lieder, die Ahle in Musik gesetzt hat, und Konrektor und Kantor an St. Blasien, dann an der andern Mühlhausischen Hauptkirche Beatae Mariae Virg.; doch ist ungewiß, ob er nicht identisch mit dem vorigen ist, der dann 1654 nur die andere Anstellung erhalten hätte (v. Winterfeld); endlich Gottfried Bockerodt, einer der Hauptkämpen in dem alten Streit um die Kirchenmusik. Er war am 24. September 1665 in Mühlhausen geboren, studierte von 1683 an zu Jena, wurde 1689 Professor am Gymnasium zu Halle, 1693 Rektor des Gymnasiums zu Gotha, welches Amt er 34 Jahre lang bis an seinen Tod am 10. Oktober 1727 verwaltete. Er ließ 1696 in einem Programm „einige Redensarten mit einfließen, welche die Musik schienen verdächtig zu machen," und dies rief einen in einer Reihe von Broschüren mit Erbitterung geführten Streit hervor, an dem sich als Gegner Bockerodts namentlich der Weimarische Hofadvokat Joh. Christoph Lorbeer, der Altenburgische Rektor Dr. Joh. Chr. Wenzel und der bekannte lustige und groteske Konzertmeister Bähr oder Beer in Weißenfels beteiligten.[1]) Bockerodts Hauptschrift in der Sache, ein dicker Quartband von 22 Bogen, war: „Mißbrauch der freyen Künste, insonderheit der Musik, nebenst abgenöthigter Erörterung der Frage: Was nach D. Lutheri und anderer Evangelischen Theologorum und Politicorum Meinung von Opern und Comoedien zu halten sey? ꝛc." Frankfurt bei Joh. David Zunner. 1697.[2])

Voelcker, Johann Wilhelm, Organist und Kastenverwalter an der Neuen Kirche zu Arnstadt und als solcher, wenn nicht der unmittelbare, so doch wohl der zweite Nachfolger Seb. Bachs, der diese Stelle von 1703—1707 inne gehabt hatte. Voelcker war „ein würdiger Mann in seinem Fache." 1730 schickte er „12 variierte Choräle seiner Komposition" an Mattheson und erlangte damit dessen Beifall. Ums Jahr 1758 brachte er an seiner im Chorton stehenden Orgel eine Mechanik eigener Erfindung an, vermittelst der er sowohl die Manuale als auch das Pedal „um vier halbe Töne nach einander tiefer transponieren konnte." Wegen gichtischer Lähmungen an den Händen mußte er lange vor seinem Tode schon die Orgel seinem Sohn überlassen, der dann auch sein Nachfolger wurde.[3])

Gerber, Neues Lex. I. S. 38 immer angegeben worden ist. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesʃ. II. S. 297. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 429. IV. S. 141 u. a. und dagegen Spitta, Bach I. S. 331. Anm. 1.

[1]) Vgl. darüber Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 99—101. Gerber, Altes Lex. II. S. 739—741. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 480. 481.

[2]) Aus Mühlhausen war auch noch Johann Arnold Fokkerodt, der als Kantor zu Herford 1698, 1716 und 1718 ein Buch „Musikalischer Unterricht" in drei Teilen 4°, herausgab. Im dritten Teil schrieb er sich auch „Bokkerod". Vgl. Adlung, a. a. O. S. 134. 217. 273. 583. Forkel, a. a. O. S. 450.

[3]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 383. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrheit 1758. S. 697. Gerber, Altes Lex. II. S. 741. Neues Lex. IV. S. 464.

Digitized by Google

Vogar als Name einer Orgelstimme ist bei Adlung aus der Orgel zu Waltershausen angeführt.[1]) Es ist aber dieser Name nach Adlungs wortreicher Erklärung nichts anderes als eine Korrumpierung von „Fugara“ (vgl. den Art.).

Vogel, Ferdinand (Friedrich Wilhelm), ein namhafter Orgelspieler, war am 9. September 1807 zu Havelberg geboren und erhielt dort auch den ersten Unterricht in der Musik und namentlich auf der Orgel von dem Domorganisten. Zum Theologen bestimmt, bezog er 1822 das Gymnasium zu Stendal, kam dann 1824 nach Berlin, genoß hier fünf Jahre lang den Musikunterricht Heinrich Birnbaums und wendete sich ganz zur Musik. Von 1831 an machte er Reisen als Orgelvirtuose, lebte 1838—1841 in Hamburg, dann in Kopenhagen als Organist an der reformierten Kirche, und wirkte seit 1852 als Organist und Leiter der auf seine Anregung von der norwegischen Regierung errichteten Schule für Orgelspiel zu Bergen. — Von seinen Orgelkompositionen werden genannt:

ein Konzertino mit Posaunenbegleitung; 60 Choralvorspiele; 10 Nachspiele; 2 Fugen nebst Introduktionen.[2])

Vogelgesang, Vogelgeschrei (Avicinium), ein Nebenregister in alten Orgeln, durch dessen Anziehen eine Vorrichtung in Thätigkeit gesetzt wurde, die eine Art Vogelgezwitscher hervorbrachte. Man glaubt, der Vogelgesang sei hauptsächlich in der Christmette verwendet worden und habe „die Freude auch der Kreatur über die Geburt des Heilandes ausdrücken“ sollen. Die Einrichtung war etwa folgende:

„Drei kleine, offene, scharf intonierte Zinnpfeifen, die einen Durdreiklang angaben, waren nebeneinander in die untere Seite eines kleinen Windkastens so eingesetzt (resp. eingelötet), daß ihre Füße nach oben, ihre Mündungen aber nach unten gerichtet waren. Diese Mündungen gingen in einen Blechkasten („etwan 4“ breit, hoch und lang“), in den vor dem Gebrauch Wasser gegossen werden mußt. Wurde nun der Vogelgesangzug angezogen, so strömte Wind in den Windkasten und die Pfeifen ertönten. Da aber das Wasser in dem Kasten dabei in Bewegung kam, so erhielt der Ton etwas Gurgelndes, Zwitscherndes.“[3])

Der Vogelgesang wird gewöhnlich allein gebraucht worden sein, da man ihn mit der Orgel zusammen nicht gehört hätte. Doch sind auch Andeutungen vorhanden,

---

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 97. 98. In der Disposition der fraglichen Orgel, das. I. S. 278 steht dann freilich dieselbe Stimme unter der richtigen Bezeichnung „Fugar 8′.“

[2]) Vgl. v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 615. 616. Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 126. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 255.

[3]) Vgl. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 532. 533. Doch ist bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 154. 155 die Einrichtung etwas anders beschrieben. — In unsrer Zeit hatten bekanntlich die Eisenbahnschaffner eine Zeitlang ähnlich eingerichtete Signalpfeifchen. — Die Abbildung einer älteren Einrichtung des eigentlichen Aviciniums aus einem Cod. Blas. findet man bei Wangemann, a. a. O. Abbild. Taf. 5. Fig. 8.

Digitized by Google

nach denen er zugleich mit der Orgel ertönte.[1]) — Schon die Orgelschriftsteller des vorigen Jahrhunderts, wie Niedt und Adlung, die doch noch eine Allonge-Perücke, oder einen gehörig langen Zopf trugen, sahen im Vogelgesang „ein absurd Register", das „in neuen Orgeln weggelassen" werde. Jetzt mag diese kindische Spielerei kaum noch irgendwo zu finden sein.

Vogel, Gregorius, ein Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, dessen Namen und Gedächtnis Michael Prätorius der Nachwelt aufbewahrt hat.[2]) Er spricht an einer Stelle davon, wie man sich „von 50 Jahren her" bei den Orgelstimmen „sehr der Lieblichkeit beflissen, sonderlich in den Niederlanden mehr als dieser Orten" und fährt dann fort: „Wie dann unter andern ein Meister, Gregorius Vogel, vor 51 Jahren (d. i. von 1618 zurückgerechnet 1567) noch gelebt, welcher ein sehr lieblich Werk, von offen und zugedäckten Pfeifen und Schnarrwerk zu S. Johannis in Magdeburg und sonsten in der Mark, auch in Braunschweig zu S. Ägidien und S. Märten gefertiget hat, der denn sonderlich den Zirkel in Pfeiffen Mensur fundamentaliter muß verstanden haben."

Vogler, Abt Georg Joseph, der zu seiner Zeit gefeierte Orgelvirtuos und Musiktheoretiker, ist hier anzuführen, weil er mit seinem „Simplifikationssystem" auch in die geschichtliche Entwicklung des Orgelbaus eingegriffen hat. Das wechselvolle Leben des eigentümlichen, aber in seiner bis zur Arroganz gesteigerten persönlichen Eitelkeit wenig anziehenden Mannes bis ins einzelne zu verfolgen, erachten wir jedoch nicht als unsre Aufgabe und nur die Hauptdaten desselben begnügen wir uns zu geben.[3]) Vogler war am 15. Juni 1749 zu Würzburg geboren. Sein Vater und später sein Stiefvater, die beide Geigenmacher waren, sorgten von früh an für die musikalische Erziehung des Sohnes, und in der Jesuitenschule zu Würzburg, und von 1769 an zu Bamberg machte er die litterarischen

[1]) Nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 197 hatte die Orgel zu Sondershausen, die von dem Dresdner Orgelbauer Fritzsche 1616 erbaut wurde, im Pedal „Allerley Vogelgesang", und die für Baireuth projektierte Orgel desselben Meister nach II. S. 201 „Vogelgesang durchs gantze Pedal." Letzteres, meint Adlung, werde „eine ordentliche Stimme, etwan nach Art eines Flageolets, oder sonst was anderes, diesem ähnlich" gewesen sein, und in der Anleitung zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 476. Anm. s, setzt er hinzu: „es muß freylich eine ordentliche Stimme seyn im Pedal, weil er (Prätorius) sie unter die andern Bässe, nicht aber unter die Nebenzüge setzt."

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. 1618. S. 117.

[3]) Es ist jetzt eine ihm mehr als gerecht werdende Biographie Voglers vorhanden: Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System, seine Werke, seine Schule, Bildnisse ꝛc. von Dr. Karl Emil v. Schafhäutl, kgl. Universitätsprofessor und Konservator. Mit drei Porträts, Faksimilen und Notenbeilagen. Augsburg 1888. XVI und 303 S. 8°. — In engerem Rahmen vollständig Genügendes und durch umfassende litterarische Nachweise Gestütztes leistet auch der Artikel „Vogler" von Rev. John Henry Mee, bei Grove, Dict. of Music IV. S. 324—331.

Digitized by Google

Schulstudien. 1771 kam er nach Mannheim und gewann hier bald die Gunst des Kurfürsten Karl Theodor, der ihn anfangs 1773 nach Bologna zum Padre Martini schickte, um den Kontrapunkt zu studieren. Schon nach wenigen Wochen jedoch wandte sich Vogler von hier nach Padua zu Valotti, und bereitete sich zugleich zum Eintritt in den geistlichen Stand vor. In Rom, wo er bei Misliweczek seine musikalischen Studien fortsetzte, erlangte er Ende 1773 nicht nur die Priesterweihe, sondern wurde auch päpstlicher Protonotar und Kämmerer, Ritter des goldenen Sporns und Mitglied der Akademie der Arkadier. Im Glanze dieser Auszeichnungen kehrte er 1775 nach Mannheim zurück und wurde nun zum Hofkaplan, zum zweiten Hofkapellmeister und zum Vorsteher der „Mannheimer Tonschule" ernannt. Von da an begründete er seinen Ruf als Theoretiker, Komponist und Virtuos. Gegen 1780 folgte er dem kurfürstlichen Hofe nach München und wurde hier nach Holzbauers Tod 1783 erster Hofkapellmeister. Doch gab er diesen Posten schon 1786 oder 1787 auf und folgte dem Rufe als königl. Kapellmeister nach Stockholm. Nominell hatte er diese Stellung, in der er auch seine „zweite Tonschule" gründete, bis 1799 inne; in Wirklichkeit war er während der zwanzig Jahre von 1787—1807 meist auf Reisen, die ihn nach allen größeren Städten Europas, nach Spanien, Portugal, Griechenland, und angeblich bis nach Afrika, Armenien und Grönland führten.[1]) Auf diesen Reisen bethätigte sich Vogler als Orgelvirtuos — der aber auch den Abbé herauszuhängen nie vergaß —, als Orgelbauer nach seinem Simplifikationssystem,[2]) als Komponist mit Aufführung seiner „sich abquälenden Kompositionen", und als „öffentlicher Tonlehrer", wie er sich auf Anschlagzetteln gern nannte. Den höchsten Ruhm erntete er als Orgelspieler mit dem Vortrag seiner „Tongemälde", diesen ad captandum-Stücken (oder „Bauernfänger-Stücken", wie sie J. V. Widmann einmal treffend genannt hat) der marktschreierischsten Art.[3]) Von 1807 an

[1]) Die gleichzeitigen Nachrichten sind jedoch so verwirrt und unsicher, daß man diese Reisen nicht mit Unrecht als „wahre Odysseusfahrten" bezeichnet hat. Vgl. darüber Gerber, Neues Lex. IV. S. 470—473. Fétis Biogr. des Musiciens VIII. S. 376. Allg. musik. Ztg. I. S. 575. 592. III. S. 268. V. S. 374. IX. S. 386. XVIII. S. 95. XXIII. S. 257. XXV. S. 152. 153 u. s. w.

[2]) Folgende nach seinem System und unter seiner Ägide hauptsächlich durch den Orgelbauer Rackwitz, den er 1790 aus Petersburg hatte kommen lassen, neuerbauten, oder umgebauten Orgeln werden erwähnt: 1777 eine solche in Frankfurt; 1790 die im Pantheon zu London; 1797 und 1798 die der deutschen Kirche zu Norköping und des Doms zu Linköping, sowie „mehrere Orgeln" in Kopenhagen; 1800 die Orgel der Marienkirche zu Berlin und die zu Neuruppin; 1802 die der evang. Kirche zu Schweidnitz und 1807 die der Hofkirche zu München. Vgl. Gerber, a. a. O. IV. S. 472. 476. Grove, a. a. O. IV. S. 324. 325. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 447. 448.

[3]) Solche Orgel-Tongemälde Voglers waren z. B.: „Der Tod des Herzogs Leopold" (von Braunschweig, der bei einer Überschwemmung Ertrinkende retten wollte); „Das jüngste Gericht nach Rubens"; eine „Seeschlacht"; „Die Belagerung von Jericho" (a) Israels Gebet zu Jehovah, b) Trompetenschall, c) Umstürzen der Mauern; d) Einzug der

Digitized by Google

lebte er in Darmstadt und bildete hier noch Schüler wie Karl Maria v. Weber und Meyerbeer; am 6. Mai 1814 starb er daselbst nahezu 65 Jahre alt. — „Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; schon daß er so enthusiastische Anhänger und geschworene Feinde fand und seine Zeitgenossen in lebhafter Bewegung für oder gegen seine mannigfachen Versuche zu erhalten wußte, dient als Beweis dafür. Er besaß musikalisches Talent, Verstand und Scharfsinn, und verband mit vielseitiger Beweglichkeit Energie des Willens, so daß er in Kunst und Wissenschaft Erhebliches erreichte, soweit das Technische (im weiteren Sinne gefaßt) reicht. Aber diese Eigenschaften können, wenn nicht eine wahrhaft schöpferische Kraft sie sich dienstbar macht und verwendet, weder in Kunst noch Wissenschaft das letzte Ziel des unvergänglich Schönen und Wahren erreichen. Und diese Schöpferkraft fehlte ihm und mit ihr die innere Einheit; die verschiedenen ihm zu Gebot stehenden Kräfte scheinen sich gegenseitig zu hemmen statt zu fördern, der Musiker tritt dem Denker, der Denker dem Musiker in den Weg. Daher finden wir, daß er, um starke Wirkungen hervorzubringen, zu einer reflektierten Technik seine Zuflucht nimmt, welche zuletzt ihre Mittel außerhalb der Kunst sucht. Mag es die Illustration eines ausgedachten Programms gelten, wobei die Charakteristik immer mehr in eine Häufung rein sinnlicher Effekte ausartet, oder ein Spiel mit raffinierten Schwierigkeiten theoretisch-musikalischer Art — und nach beiden Seiten hin ist Vogler bis zur Charlatanerie gegangen —: immer bleibt der Hauptreiz solcher Leistungen das Interesse für dasjenige, was nicht aus dem Wesen des Kunstwerks notwendig hervorgeht, sondern von außen hinzugebracht ist. Diese Richtung der musikalischen Thätigkeit, bei welcher die allgemeine Geistesbildung stets das Deficit

---

Sieger); „Die Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donnerwetter unterbrochen"; „Gesang der Hottentotten" (der aus drei Takten und zwei Worten besteht: Mayema, Mayema, huh, huh, huh); „Terassenlied der Afrikaner" (wenn sie ihre platten Dächer mit Kalch befestigen, wobei wechselweis ein Chor singt, der andere stampft) u. dgl. — Im erstgenannten dieser „Gemälde" hörte man: „den ruhigen Lauf des Stromes; die Winde, welche ihn schneller jagen; das allmähliche Anschwellen des Wassers; die völlige Überschwemmung; das allgemeine Schrecken und Geschrei der Unglücklichen, welche ihr Elend vorhersehen; ihr Schaudern, ihr Klagen, Weinen und Schluchzen; die Ankunft des edlen Prinzen, der den schönen Entschluß faßt, ihnen zu helfen; die Vorstellungen und Bitten seiner Offiziere, die ihn zurückhalten wollen; seine Stimme dagegen, die am Ende alle Klagen erstickt; der Nachen geht ab; sein Schwanken durch die Wellen; das Heulen der Winde; der Nachen schlägt um; der Prinz sinkt unter." Vgl. Becker, Hausmusik 1840. S. 40. Peth, Gesch. des Theaters und der Musik zu Mainz 1879. S. 349. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg 1890. S. 197. — Gedruckt wurde, wie es scheint, keines dieser Stücke; dagegen gewähren mehrere solche von Justin Heinr. Knecht, dem eifrigen Nachahmer Voglers, noch eine Anschauung von denselben. So eine „Auferstehung Jesu" in Knechts Orgelschule. 1796. 2ter Teil. S. 129—137, auch in Martinis Ecole d'Orgue. Paris 1800. S. 122—129, und „Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne, eine musikalische Schilderung auf der Orgel," welches Werk 1796 zu Darmstadt besonders gedruckt erschien.

Digitized by Google

der künstlerischen Schöpferkraft decken soll, und daher, je stärker sie zur Mitwirkung herangezogen wird, um so entschiedener die natürliche Entwicklung des rein Künstlerischen hemmen muß, ist zuerst von Vogler eingeschlagen worden; die Weise, wie seine berühmtesten Schüler Weber und Meyerbeer dieselbe verfolgt haben, ist für die Entwicklung der modernen Musik verhängnisvoll geworden. Ein solches künstlerisches Streben läßt voraussetzen, daß auch dem Menschen die innere Einheit fehle, welche der Ehrgeiz und die ihn begleitende Berechnung dem sittlichen Charakter so wenig als dem künstlerischen zu geben vermag; und die Widersprüche in Voglers Leben und Wesen, welche nicht etwa nur die sich entgegenstehenden Urteile verschiedener Personen, sondern auch seine Anhänger bezeugen, erscheinen ebenso begreiflich wie die Widersprüche seiner künstlerischen Natur."[1]) Für Vogler als echten Sohn seiner rationalistischen Zeit gab es nichts geschichtlich Gewordenes, das zu respektieren und auf dem weiter zu bauen war; das konnte er ja alles viel besser machen, wie er in eitler Selbstüberhebung meinte. Statt den hergebrachten Fingersatz tüchtig zu lernen, bildete er sich schon als Knabe einen eigenen aus, der nach Mozarts Urteil „miserabel" war. Bei Martini und Valotti gründliche theoretische Studien zu machen, war ihm langweilig, und er heckte lieber ein eigenes Harmoniesystem aus, das alles seither Anerkannte über den Haufen warf. Auch bei der Kirchenorgel fragte er nichts danach, wie sie ihrem kirchlichen Beruf entsprechend geschichtlich geworden war; er betrachtete sie überhaupt nicht als ein Instrument von eigentümlicher Einrichtung, sondern als einen Komplex von Blasinstrumenten, den er nach persönlichem Belieben so oder anders gestalten konnte. So kam er auf sein Simplifikationssystem.

Ausgehend von der Naturerscheinung des „dritten Klanges" (terzo suono)[2]) räsonierte Vogler: wenn man „auf der Violin das ē der D-Saite und das leere g der

---

[1]) Wir haben diese ganze Stelle aus des trefflichen Otto Jahn Mozart, 1te Ausg. II. S. 113. 114 hergesetzt, weil sie uns am besten geeignet erscheint, zum Verständnis der problematischen Persönlichkeit und der noch problematischeren Wirksamkeit Voglers zu verhelfen. — Noch mag auch auf den Aufsatz eines Ungenannten in der Beilage der Augsb. Allg. Ztg. vom 30. Aug. 1871. Nr. 35 hingewiesen sein, der nachweist, „daß diejenige Musik, die sich als Musik der Zukunft ankündigt . . . in gerader Linie aus den sich abquälenden Kompositionen Voglers stammt."

[2]) Der Organist G. A. Sorge (vgl. den Art.) schrieb in seinem Vorgemach der musik. Komposition. Lobenstein 1745—1747. 2ter Teil. S. 13: „Wenn man in einer Orgel eine Quinte, z. B. c̿ und g̿ rein gestimmt, so wird sich das c̄ auch ganz gelinde mithören lassen, welches auch bei Stimmung der großen Terz wahrzunehmen, wenn man die Sexquialter, so aus einer Quint und Terz bestehet, stimmet. Ja sogar zwei Flûtes douces geben, wenn man c̿ und a̿ rein zusammen bläst, noch den dritten Klang, nämlich ein f, welches zu probieren stehet." Auch der Franzose Romieu (1753) machte auf diese Thatsache aufmerksam, und der berühmte Tartini, Trattato di Musica 1754 wollte sie zur Grundlage einer Musiktheorie machen („Tartinische Töne"). Die Akustik der Gegenwart bezeichnet diese Töne als Kombinationstöne und unterscheidet unter denselben Differenztöne und

Digitized by Google

G-Saite mit langsam anhaltendem Bogen anstreicht, so wird das Violoncell-C in der Luft ziemlich vernehmbar mitklingen." g $2^2/_3$′ und ē $1^3/_5$′ zusammen ertönend „entlocken also der Natur den Grundton C 8′, welcher das Ganze zu diesen beiden Teilen ist." Die „konstituierenden Teile des Ganzen, nämlich die Schwingungen des Drittels und Fünftels vom Ganzen" können nun „personificiert, d. h. zu wirklichen Pfeifen, zu Quint- und Terzregistern erhoben und zur Ersparung von Platz, Zinn und Wind aus Holz und in den beiden Unteroktaven gedeckt" (d. h. aus Gedackt 8′ entnommen) in die Orgel eingesetzt werden. Soll eine Orgel 16-Fußton erhalten, „so hat man demnach kein wirkliches 16-füßiges Register dazu nötig, sondern man vereinigt mit einem 8-füßigen eine Quint $5^1/_3$′ und Terz $3^1/_5$′, so entsteht aus dieser harmonischen Relation der 16-Fußton. Wenn zu 4-Fußton die Quint $2^2/_3$′ und Terz $1^3/_5$′ kommt, so bringt diese Trias harmonica den 8-Fußton hervor." Ferner spricht Vogler von seinem Deklinations-Kontroll, welches, um dem Orgelton Deutlichkeit, Gravität und Mannigfaltigkeit zu verschaffen, Verstärkungs- und Reduktionslinien zieht. Die Verstärkungslinie besteht nicht nur darin, daß bei jeder Oktavabteilung ein anderes Oktavregister anfängt, sondern auch darin, daß den zur harmonischen Relation geeigneten Terz- und Quintregistern in der Tiefe gedeckte hölzerne Pfeifen, in der Folge offene, und endlich zinnerne Principalpfeifen angewiesen, außerdem im Baß hohe Stimmen und im Diskant tiefe Stimmen zugegeben werden, weil erstere durch die Tiefe hervorstechen, letztere aber unter den hohen Stimmen ebenfalls deutlich gehört werden. Die Reduktionslinie hingegen besteht darin, daß solche einzelnen Stimmen, deren erste Pfeife kleiner als 4′ ist, im rückgängigen Verhältnis mit vorigem allmählich aufhören, so wie die 8- und 4-füßigen sich dem Ton nach pyramidalisch spitzen und schärfer werden, und daß nur die vierfüßigen Register den Tasten c^3 erreichen, die einfüßigen aber mit $^1/_4$′ aufhören, ohne kleinere Pfeifchen zuzulassen." Die folgende „Dispoſition zu einem kleinern Werk von zwei Klavieren mit der Trias harmonica 16′ Fußton" mag noch zur Erläuterung dienen:

a) Hauptmanual.

1. Principal	8 Fuß	} = 16 Fußton.
2. Quint	$5^1/_3$ „	
3. Terz	$3^1/_5$ „	
4. Rohrflöte	8 „	
5. Spitzflöte	4 „	
6. Quint	$1^1/_3$ „	
7. Terz	$^4/_5$ „	
8. Klein-Gedackt	2 „	

Summationstöne. „Man hört gewöhnlich am besten den Kombinationston, dessen Schwingungszahl der Differenz der Schwingungszahlen der primitiven Töne gleich ist; die große Terz (4 : 5) giebt deutlich den Differenzton 1, die Quinte (2 : 3) giebt ebenfalls den Ton 1. Da nun die Differenz der Schwingungszahlen zugleich der Anzahl der Schwebungen der Primärtöne entspricht, so stellte der englische Physiker Th. Young die Ansicht auf, daß die Kombinationstöne nichts weiter als Schwebungen seien, die als Töne empfunden werden, indem jede Schwebung eine Doppelschwingung vorstellt." Helmholtz entdeckte dann noch die Summationstöne. „Diese Art von Kombinationstönen sind immer höher als die primären Töne, und zwar ist ihre Höhe gleich der Summe der Höhen der Grundtöne." Vgl. Radau, Die Lehre vom Schall. 1875. S. 250. 251.

Digitized by Google

durchs halbe Klavier bis h gehend, worauf Quintatön 4 Fuß bei $\overline{c}$ anfängt und fortgeht.

9. Oktav 1 Fuß
durchs halbe Klavier bis h laufend, worauf Flauto dolce 2 Fuß bei $\overline{c}$ anfängt und fortläuft.

b) Obermanual.

1. Principal	4	Fuß	= 8 Fußton.
2. Quint	$2^2/_3$	„	
3. Terz	$1^3/_5$	„	
4. Salicional	4	„	
5. Flauto piccolo	2	„	
6. Flauto traverso	8	„	
7. Bassethorn	8	„	
bis h, dann Klarinett	2	„	

c) Pedal.

1. Subbaß	16	Fuß	= 32 Fußton.
2. Quintbaß	$10^2/_3$	„	
3. Oktavbaß	8	„	
4. Posaune	8	„	

Hierzu kommt noch eine Kopplung vom Manual ins Pedal, welches dann 20 Stimmen erhält" (also aus beiden Manualen).

Fielen so „die zu großen Pfeifen", die „bisherigen Mixturregister", die „Dublettregister" (z. B. zwei Principale gleicher Mensur und Tongröße nebeneinander), außerdem auch der Orgelprospekt weg, so konnte das gesamte Pfeifenwerk bequem auf die Windlade „in ebenderselben Ordnung, wie die Tasten auf dem Klavier nach einander folgen," gestellt und die Mechanik wesentlich vereinfacht werden, „keine Winkelhaken, keine Windkondukte u. dgl., mit einem Wort nichts Kompliciertes" war mehr nötig. Und doch sollte mit der geringeren Anzahl von Pfeifen und geringern Kosten — die Ersparnis wurde meist auf $^1/_3$ der gewöhnlichen Kosten gewertet und die Orgel zu Neuruppin mit 54 kl. Stn. auf vier Man. und Pedal wollte Vogler für 2000 Thlr. bauen — eine stärkere Wirkung hervorgebracht werden."[1])

Voglers Orgelbausystem machte anfänglich ziemliches Aufsehen, fiel aber bald der Vergessenheit anheim. Es mußte dasselbe zunächst vom Standpunkt der Kirchenorgel aus Bedenken erregen, denn ein nach der obigen Disposition erbautes Werk konnte unmöglich einen kirchlich würdigen Gesamtton ergeben und den zweifelhaften Experimenten persönlichen Beliebens und Gutfindens durfte die Kirchenorgel nicht überlassen werden. Aber auch vom technischen Standpunkt aus erkannte man bald, daß akustische Stimmen eben doch nicht dieselbe Wirkung machen, wie wirklich vorhandene. Nur 32-füßige Stimmen werden auch in der Gegenwart noch auf akustischem Wege zu erzielen gesucht, namentlich wenn etwa der Raum für die Aufstellung einer wirk-

[1]) Dies ist im wesentlichen das „Voglerische neue Simplifikationssystem des Orgelbaus" nach Knechts Beschreibung im Württ. Ch.-B. II. 2te Abtl. 1816. S. 340—347. Wir hielten es so zu geben für notwendig, weil es in sämtlichen neueren Werken immer nur kurz erwähnt, aber nie so erklärt wird, daß es für den Orgelbeflissenen verständlich wäre.

Digitized by Google

lichen 32′ Stimme fehlt. Die Ansichten der Akustiker über die Kombinationstöne sind geteilt: während ihnen die einen wirkliche Existenz zuschreiben und sie auf objektiv vorhandene Schwingungen zurückführen, lassen sie andere nur als subjektive Produkte des Hörorgans gelten. Vom 32′ Ton der Orgel erklärt Helmholtz, daß „der Mechanismus unsres Ohres gar nicht darauf eingerichtet sei, eine Folge so langsamer Anstöße zu einer Tonempfindung zu verbinden," und daß daher „was das Durchschnittsohr bei 32′ Tönen höre, nur die Gruppen der Obertöne ohne die Grundtöne" seien.[1])

Vogler, Johann Kaspar, ein bedeutender Organist und Schüler Seb. Bachs, von dem dieser nach Gerbers Zeugnis wiederholt versicherte, er sei „der größte Meister auf der Orgel, den er gebildet habe."[2]) Er war (im Mai) 1696[3]) zu Hausen bei Arnstadt geboren und von Bach, da dieser Organist an der Neuen Kirche zu Arnstadt war (1703—1707), schon als Knabe unterrichtet worden.[4]) Später kam er nach Rudolstadt und genoß dort die musikalische Unterweisung des Kapellmeisters Phil. Heinr. Erlebach und des Hoforganisten Nik. Vetter, und schließlich kehrte er nochmals zu seinem ersten Meister Bach zurück und vollendete unter dessen Leitung zu Weimar seine Ausbildung. Eine erste Anstellung erhielt Vogler 1715 als Organist zu Stadtilm, und 1721 wurde er als Joh. Martin Schubarts (vgl. den Art.) Nachfolger und als zweiter Nachfolger Seb. Bachs Hoforganist zu Weimar. In dieser Stellung blieb er lebenslang, da seine Bewerbung um die Organistenstelle an der Nikolaikirche zu Leipzig 1730 ohne Erfolg war, weil man fand, er habe durch zu schnelles Spielen die Gemeinde irre geführt, und als ihm 1735 die Stelle des Organisten an der Marktkirche zu Hannover, nachdem er beim Probespiel „zehn andere Kandidaten glänzend aus dem Felde geschlagen" hatte, zwar übertragen wurde, der Herzog Ernst August ihn nicht ziehen ließ, vielmehr, um ihn in Weimar zu halten, ihn mit der Ernennung zu Vice-Bürgermeister der Stadt ehrte.[5]) Die Zeit seines Todes wird von Gerber nur unbestimmt als „um das

[1]) Vgl. A. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 178. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 98—100.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 746. Damit war aber Kirnberger, Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie. 1773. S. 54 durchaus nicht einverstanden: Vogler sei „beyweitem noch keiner der ersten Schüler Bachs gewesen." — Auch Spitta, Bach II. S. 722 hält dafür, daß Joh. Ludwig Krebs (vgl. den Art.) „als Orgelkünstler unzweifelhaft Bachs würdigster Schüler, und einer der größten gewesen sei, welche überhaupt nach Bach gelebt haben. An Spielfertigkeit mochte Vogler Krebs erreichen, als Komponist steht er tief unter ihm."

[3]) Seither ist nach Gerber, a. a. O. immer „1698" als sein Geburtsjahr angegeben worden. Die obige Angabe macht Hesse, Verzeichnis schwarzburgischer Gelehrten und Künstler. Rudolstadt 1827. Nr. 338, und sie soll nach Spitta, Bach I. S. 517 „zuverlässig" sein.

[4]) Vgl. Forkel, Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. 1802. S. 42.

[5]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 517. II. S. 92. Gerber, a. a. O. I. S. 747.

Digitized by Google

Jahr 1765" fallend angegeben.[1]) — Vogler war hauptsächlich als Orgelspieler bedeutend.[2]) Daß er als Komponist für sein Instrument minder Bedeutendes leistete und als solcher z. B. hinter Joh. Ludwig Krebs weit zurückstand, darüber ist Spittas Urteil bereits angeführt. Auch Ritter bemerkt in dieser Beziehung: „was mir an Choralvorspielen von Vogler bekannt ist, geht über das Mittelmäßige nicht hinaus."[3]) Gedruckt wurde von ihm:

Vermischte musicalische Choral-Gedancken, nach Anleitung derer gewöhnlichsten evangelischen Kirchen-Gesänge. Erste Probe. Excudit Joh. Martin Jauch. Binar. 1737. Weymar, auf Kosten und Verlag des Autoris. Fol. — Gedruckter Titel und 6 Seiten gestochen, enthaltend Bearbeitungen der Choräle „Schmücke dich, o liebe Seele" und „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt". Weitere Hefte sind nicht erschienen. — Eine „Passion unsres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Marcus, à 2 Oboë, 2 Fl., 2 V. Liuto, 4 Voci, Fag. e Cembalo" von Vogler war bei Breitkopf in Leipzig um 1760 im Mstr. zu haben.[4])

Vogt, Johann, aus Stade gebürtig, wo er im Anfang des vorigen Jahrhunderts als Kantor wirkte.[5]) Nachmals wurde er Pastor prim. zu Horneburg (Hornburg),[6]) und gab als solcher die folgende hymnologische Schrift heraus:

Historische Untersuchung, wer doch des alten und bekannten Liedes: Allein Gott in der Höh sei Ehr" eigentlicher Autor sey? Stade 1723. 4°. 16 S.

Voigt, J. C., aus Mühlhausen in Thüringen, wo er 1695 oder 1696 geboren sein wird, da er, wie er selbst sagt, 1707 und 1708 zur Zeit, da Seb. Bach Organist in Mühlhausen war, 12 Jahre alt war. Er lebte nachmals als Organist zu Waldenburg und schrieb dort das folgende, über das Musikleben jener Zeit wertvolle Aufschlüsse bietende Buch:

Gespräch von der Musik zwischen einem Organisten und Adjuvanten, darinnen nicht nur von verschiedenen Mißbräuchen, so bey der Musik eingerissen, gehandelt, sondern auch eynes und das andere beym Clavier- und Orgel-Spielen angemerket wird, von einem der von Jugend auf Christlich Unter-

[1]) Dagegen steht bei Mendel-Reißmann, Musik. Lex. XI. S. 139 bestimmt, daß er „1763" gestorben sei. Ob auf diese Angabe irgend welcher Verlaß sei, vermag ich nicht zu sagen.

[2]) Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 524 sagt: es wisse jedermann, „daß der Herr Bürgemeister Vogler einer der stärksten Spieler sey." Vgl. auch das. S. 556. Anm. m, und S. 697.

[3]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 165.

[4]) Vgl. Gerber, Neues Lex. IV. S. 480. 481. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 375.

[5]) Vgl. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VIII. S. 380. Mendel-Reißmann, Lex. IX. S. 140. Reißmann läßt Vogt irrtümlich erst „Mitte des 18. Jahrhunderts geboren" werden.

[6]) Vgl. Forkel, Allg. Lit. der Musik 1792. S. 146. Gerber, Neues Lex. IV. S. 481. Diese beiden wissen von der Anstellung als „Kantor in Stade" übrigens nichts.

Digitized by Google

richtet und Oeffentlich die Wahrheit an den Tag gegeben. Erfurt 1742. 4°. 5 Blatt Vorrede von Lorenz Mizler und 140 S.[1]) Die fettgedruckten Buchstaben ergeben die Chiffer: „J. C. V. O. W.“ d. i. J. C. Voigt, Organist in Waldenburg.

Voigt (Voigtus, Voctus),[2]) Michael, Kantor zu Torgau, war aus Merseburg,[3]) und da er 1606 im Alter von 80 Jahren gestorben ist, 1525 oder 1526 daselbst geboren. Seine Universitätsstudien machte er 1544—1548 zu Wittenberg[4]) und diente dann zunächst „5/4 Jahre“ lang als Kantor und Kollege an der Schule zu Meißen; dann wurde er als Nachfolger Johann Walthers (vgl. den Art.) in gleicher Eigenschaft Ende 1550 nach Torgau berufen und Wolfgang Figulus (vgl. den Art.), der seit 1549 als Kantor an der Thomasschule in Leipzig gewirkt hatte, folgte ihm 1551 in Meißen. An der Schule zu Torgau war Voigt dann nicht weniger als 53 Jahre lang thätig und versah seinen Lehrauftrag, „vornemlich die arme Jugend die fundamenta Musices quam simplicissime zu docieren und zu lehren, auch neben dem Cantu figurali sie die Responsoria, so iederzeit im Jahr fallen (die da rein und nicht gefälschet) neben den Antiphonis anrichten, wird aber Gott (wie wir hoffen und bitten) geschickte Knaben geben und bescheren, mit denen mag er sich wohl die Musicam secundum artem zu tradieren und lehren unterfahen“[5]) mit aller Treue. Er schrieb „in gratiam juventutis apud Argelienses“ das obligatorische Kantorenbüchlein „in qua totum artificium musicum . . . ante oculos studiosae juventutis ponitur,“ das 1575 und 1585 in Wittenberg erschien, und gab auch eine Hymnensammlung für die Schule heraus. Neben dieser seiner amtlichen Thätigkeit ging aber noch eine andere her: Voigt war zugleich — anfänglich noch mit und neben Johann Walther, später allein — der Leiter und Musikdirektor der Torgauer „Cantoreigesellschaft“. Dieses eigentümliche Institut, ein städtischer Singverein (Singakademie etwa würde man jetzt sagen), hatte sich nach Aufhebung der offiziellen kurfürstlichen „Cantorei“ (oder Kapelle) um

[1]) Vgl. Mizler, Musik. Bibl. II. 1. S. 157. Gerber, Altes Lex. II. S. 748. Forkel, Allg. Litteratur der Musik 1792. S. 641.

[2]) Voigt schrieb seinen Namen lateinisch „Voctus“, das ist deutsch nach sächsischer Aussprache „Voigt“, nach süddeutscher aber „Vogt“. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 371. 372 sub voc. „Voetus, Voet“ erklärte „Voctus“ bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 640 und „Vocotus, Voctus“ bei Gerber, Neues Lex. IV. S. 464 für einen auf einem Druckfehler bei Draudius, Bibl. Class. beruhenden Irrtum. In Wirklichkeit hat er selbst, infolge seiner mangelnden Kenntnis der deutschen Sprache, einen Irrtum erst aufgebracht.

[3]) Wie Fétis, a. a. O. zu der Angabe né à Stockheim (pays de Bade)“ gekommen ist, weiß ich nicht zu erklären. Mendel-Reißmann, Musik. Lex. XI. S. 127 hat dann daraus vollends abenteuerlich „Stockholm“ (!) gemacht.

[4]) Im Album Acad. Viteb. ab a. Chr. 1502—1560. Edit. Förstemann, Lips. 1841. pag. 215 steht inskribiert: „Voit, Michael, Merseburgensis. Dec. 1544.“

[5]) Vgl. Dr. O. Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau vom Ausgang des 15. Jahrh. bis auf unsre Tage. 1868. S. 12. 16. 36.

Digitized by Google

1530 unter Walther zusammengethan, um die Figuralmusik in den Kirchen der Stadt zu besorgen.[1]) Den Zwecken dieses Vereins zu dienen, war die Messensammlung bestimmt, die Voigt 1568 herausgab. Angesehen und in guten Verhältnissen lebend, die ihm ermöglichten, „sich 1574 in der Spitalstraße ein stattliches Wohnhaus mit einer umfangreichen Brauerei nebst Wirtschaftsgebäuden" zu bauen, verwaltete Voigt sein Amt bis 1604, dann wurde er, nachdem er bereits zwei Substituten: Fabianus Natus (1586) und Michael Fachius (1598) gehabt hatte, in den Ruhestand versetzt, und am 10. März 1606 starb er, 80 Jahre alt; seine Witwe folgte ihm am 31. März 1608, 75 Jahre alt, im Tode. — Folgende Werke von Voigt sind hier anzuführen:

1. Praestantissimorum artificum lectissimae Missae cum quinque tum sex vocum, binis singulae supremis vocibus formatae, e nobilissimis quibusque atque optimis Musarum bellarijs, velut dulcissimi fructus in hoc promptuarium comportatae, et in gratiam Collegij Musici apud Argelienses editae per Michaelem Voctum, Cantorem.[2]) Am Ende: Witebergae Johannes Schwertelius imprimebat Anno M.D.LXVIII. — 8 Messen von Johannes de Cleve, Thomas Crecquillon, Lupus Hellink, Lupi, le Maistre und 1 Inc. enthaltend. — 2. Hymnorum liber quinque vocum, ibid. 1568. 4°.[3])

Voigtländer, Karl Friedrich, wurde am 7. März 1827 zu Berlin blind geboren und daher im dortigen königl. Blindeninstitut erzogen. Er fand hier zugleich Gelegenheit, auch seine musikalischen Anlagen auszubilden und sie früh in den Dienst der Kirche zu stellen. 1850 wurde er Organist an der böhmisch-lutherischen Bethlehemskirche, die Johannes Goßners Predigt zu einem Sammelpunkt der Pietisten Berlins gemacht hatte. An dieser Kirche wirkte als Goßners Amtsnachfolger ebenfalls seit 1850 der Pastor und geistliche Dichter Gustav Knak, und zu dessen und anderer geistlichen Liedern sang Voigtländer Melodien von weichlich sentimentaler Stimmung, die in der „Reiseharfe" von Karl Straube (Werder bei Jüterbog 1853) zuerst gedruckt wurden, von da in alle pietistischen Liedersammlungen übergingen und in den betreffenden Kreisen jetzt allgemein gesungen werden. Zwei dieser Melodien: „Laßt mich gehn" (vgl. den Art.) und „Unter Lilien jener Freuden" (vgl. den Art.) sind neustens auch in verschiedene kirch-

[1]) Näheres über diese wohl „in Erinnerung an die ehmaligen katholischen Bruderschaften und vielleicht auch mit Anlehnung an die Singschulen der Meistersinger entstandene Cantorei" vgl. man bei Dr. O. Taubert, a. a. O. S. 3. 4 und 12—16.

[2]) So nach Eitner, Bibliogr. der Musikſammelwerke. 1877. S. 169. Taubert, a. a. O. S. 16. Monatsh. für Musikgesch. 1877. S. 195. 196, während Fétis, a. a. O. las: „per Mich. Voetum, cantorem." Weiter bemerkt Eitner noch: „In der Media (scil. Vox) die Dedik. an den Senat von Torgau, gez. von Voctus, Cantor zu Torgau. 1568."

[3]) Becker, Die Tonwerke. 1855. S. 85 verzeichnet dieses Werk irrtümlich so: „Vocotus, Hymnorum liber quinque vocum. Venetiis, 1568. 4°", was Fétis wieder auf Draudius zurückführt.

Digitized by Google

liche Gesang- und Choralbücher aufgenommen worden, obwohl sie nichts weniger sind als kirchliche Gemeindegesänge. Voigtländer starb schon am 10. April 1858 zu Berlin an der Schwindsucht.

Voigtmann, Julius, der Verfasser einer Schrift über das „neuere kirchliche Orgelspiel" und Komponist einiger Orgelwerke im Sinne der sogenannten „neudeutschen" Schule, war am 21. Februar 1847 zu Delitzsch geboren. In seinem dritten Lebensjahr kam er in das Haus des Dr. med. Ideler daselbst, der ihm ein zweiter Vater wurde, für seine Schulbildung sorgte und ihm von dem Organisten Grellmann auch den ersten Musikunterricht geben ließ. Von 1864—1867 besuchte Voigtmann das Lehrerseminar zu Eisleben und bildete sich hier zum Lehrer, sowie unter der Leitung des Musikdirektors Rein zum fertigen Klavier- und Orgelspieler aus. Nachdem er noch ½ Jahr in Leipzig weitere Musikstudien gemacht hatte, wurde er am 1. Oktober 1867 Organist und Lehrer zu Sangerhausen und wirkte hier in rührigster Weise bis an seinen frühen Tod am 19. September 1874. — In der irrigen Anschauung befangen, die Aufgabe des kirchlichen Orgelspiels sei die „Schilderung (!) der Stimmungen, Empfindungen und Gefühle der jeweiligen kirchlichen Feier und des jeweilen vorliegenden Kirchenliedes", hielt Voigtmann dafür, es könne diese Aufgabe nur gelöst werden, wenn die Orgelmusik die streng polyphonen Formen aufgebe und in die Bahnen Liszts und Wagners einlenke. Er sagt: „Die strengere Polyphonie scheint sich in der Orgelmusik überlebt zu haben. Der Grund dafür liegt unstreitig im modernen Zeitgeiste, dessen musikalische Darstellung in seinen wesentlichsten Bewegungen und Äußerungen in größeren Tonwerken eine Emancipation von solchen Formen erfordert, die mehr oder weniger dem Ausdruck leidenschaftlicher Subjektivität Fesseln anlegen. Daher werden auch in der modernen Orgeltonkunst die strengeren polyphonen Formen in der Regel mehr und mehr aufgegeben und überhaupt die musikalische Konzeption für die Orgel hinsichtlich der Homophonie und Polyphonie immer überwiegender so gestaltet, wie sie in den großen Orgel- und Orchesterwerken eines Wagner, Liszt und anderer neuerer Meister zu finden ist." In verschiedenen Aufsätzen in der „Neuen Zeitschrift für Musik" legte Voigtmann diese seine Anschauung nieder und verarbeitete sie dann in der Schrift:

Das neuere kirchliche Orgelspiel im evangelischen Kultus. Eine gedrängte Darlegung der Grundzüge und der wesentlichen ästhetischen Momente desselben, sowie eine Beleuchtung eigentümlicher Ansichten über dieselben. Leipzig 1870. Matthes. kl. 8°. 192 S. — Von seinen Einzelabhandlungen führen wir als die wichtigsten nur an: „Der Einfluß der neudeutschen Schule auf das Orgelspiel." Neue Zeitschr. für Musik 1869. Nr. 4, und „Ästhetische Probleme im kirchlichen Orgelspiel." Ebendas. 1871. Nr. 38. S. 354—357. Nr. 41. S. 379. 380. — Als Orgelkomponist zeigte er seine Aspirationen in dieser Richtung durch die folgenden Werke: 1. Konzert-Fantasie über den Choral „Wie schön leucht't uns der Morgenstern." Op. 2. Weimar, Kühn. — 2. Sonate über den Choral „Jesu, meine Freude." Leipzig,

Digitized by Google

Kahnt (Album für Orgelspieler. Heft 4). — 3. Konzert-Fantasie über den Choral „Nun danket alle Gott". Ebendas. (Album, Heft 18). — 4. Konzert-Fantasie für Orgel. Leipzig, Schuberth (in Gottschalgs Repertorium).

Voit & Söhne ist die Firma einer bedeutenden Orgelbau-Anstalt zu Durlach bei Karlsruhe in Baden, die in ihrem Geschäftskreis (Baden, bayr. Rheinpfalz, und teilweise Elsaß und Rheinland) vollstes Zutrauen sich erworben hat und in hohem Ansehen steht. Die Voit sind ein sehr altes Orgelbauergeschlecht: schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts haben sich Angehörige der Familie von Geschlecht zu Geschlecht mit Orgelbau beschäftigt. „Voit von Salzburg",[1]) der Ahnherr, war vor den Nöten des dreißigjährigen Krieges aus seiner Heimat fliehend nach Ramsthal gegangen. Von da wendete sich sein Sohn, Johann Georg Voit, 1640 als Orgelmacher nach Schweinfurt, und Orgelmacher in Schweinfurt blieben auch dessen Nachkommen: Johann Bernhard Voit, sein Sohn, geboren 1671, Johann Rudolf Voit, sein Enkel, geboren 1695,[2]) und Johann Michael Voit, sein Urenkel, geboren 1744. Des letzteren Sohn, Johann Volkmar Voit, der am 1. Juni 1772 zu Schweinfurt geboren war, kam auf der Wanderschaft als Geselle in die Orgelbauwerkstätte des Georg Markus Stein[3]) zu Durlach, heiratete 1799 dessen Tochter, übernahm sein Geschäft und wurde so der Gründer der jetzigen Firma Voit. Nachdem er am 29. Januar 1806 gestorben war, ging das Geschäft auf seinen Sohn Ludwig Voit über, der am 20. Januar 1802 geboren und im 81. Lebensjahr am 16. Januar 1883 in Durlach gestorben ist. Er nahm 1860 seine beiden Söhne Heinrich und Karl Voit als Geschäftsteilhaber auf und firmierte von da ab L. Voit & Söhne. Jetzt ist Heinrich Voit, geboren am 18. März 1834, der Chef und seine beiden Söhne Emil (geb. 10. Oktober 1864) und Siegfried Voit (geb. 2. September 1870) die Teilhaber, daher lautet die Firma gegenwärtig H. Voit & Söhne. — Die laufende Nummer der seit 1770 bis heute (März 1893) in dem Geschäft gebauten Orgelwerke ist Nr. 650 (Orgel für Bann in der Rheinpfalz),

[1]) Das ist jedoch nicht die Stadt Salzburg, sondern die von Karl Martell erbaute Salzburg oder Saalburg (Selz) an der fränkischen Saale im bayr. Kreis Unterfranken, in der Karl d. Gr. 803 den Frieden mit Wittekind und den Sachsen schloß.

[2]) Von diesem Johann Rudolf Voit erwähnt Sponsel, Orgelhistorie 1771. S. 144. 145, daß er „1766 zu Gallhofen im Castellischen eine Orgel von 13 kl. Stn. für 625 fl. Rhein." erbaut habe. Vgl. auch Gerber, Neues Lex. IV. S. 484.

[3]) Vgl. oben Bd. III. S. 510. Dort waren uns jedoch die Vornamen und die Lebensdaten: geb. 21. Oktober 1738 zu Heidelsheim, gest. 25. Januar 1794, dieses Stein noch nicht bekannt. Er hatte, nachdem er bei seinem Oheim Johann Andreas Stein (vgl. Bd. III. S. 508. 509) in Augsburg ausgelernt, ein Markgräfl. Herrschaftshaus in Durlach gekauft und in demselben im Februar 1770 seine Orgelbauwerkstätte eingerichtet. Diesen Zeitpunkt betrachtet die jetzige Firma als den der Gründung ihres Geschäfts und hat daher im Febr. 1891 das 120jährige Bestehen desselben gefeiert. Vgl. Urania 1891. S. 25.

Digitized by Google

und allein unter der Leitung Heinrich Voits, des jetzigen Chefs, hat die Firma (1860—1893) 247 neue Kirchenorgeln jeder Größe aufgestellt und außerdem zahlreiche Umbauten und Reparaturen verschiedensten Umfangs ausgeführt. Die Zahl der Arbeiter beträgt gegenwärtig 50, und das Geschäft verwendet alle im Orgelbau verwendbaren Holz- und Zinnbearbeitungs-Maschinen. Als Windlade wird von demselben seit langem ausschließlich die Kegellade gebaut und zum Heben der Kegelventile anstatt der gewöhnlichen Wellatur von Holz eine solche von Eisenröhrchen mit Metallärmchen verwendet, was eine nicht unbedeutende „Vervollkommnung" sein soll, da die lackierten eisernen Wellen den Temperatureinflüssen fast ganz unzugänglich sind und außerdem nur 1/5 des Querschnitts der Holzwellen zu haben brauchen. Eine Orgel in der Kirche zu Forst (Amt Bruchsal) haben Voit & Söhne schon 1885 auch mit elektro-magnetischer Traktur gebaut, und neustens wenden sie mehrfach eine ihnen eigentümliche Röhrenpneumatik mit „pneumatisch auslösenden Hebeln" an, die sie sich 1890 haben patentieren lassen (D. R.-Patent Nr. 58824). Von ihren größeren Werken neueren Datums führen wir an:

1. Die Orgel der evang. Kirche zu Blankenloch 1860. 24 kl. Stn. 2 Man. — 2. Die Orgel der evang. Kirche zu Baden-Baden. 1864. 26 kl. Stn. 2 Man. (1893 nach pneumatischem System umgebaut und auf 30 kl. Stn. erweitert). — 3. Die Orgel der kath. Kirche zu Baden-Baden. 1867. 25 kl. Stn. 2 Man. — 4. Die Orgel der kath. Kirche zu Ladenburg. 1868. 41 kl. Stn. 3 Man. — 5. Die Orgel der evang. Kirche zu St. Georgen. 1868. 24 kl. Stn. 2 Man. — 6. Die Orgel. der evang. Kirche zu Lichtenthal 1869. 24 kl. Stn. 2 Man. — 7. Die Orgel der Stadtkirche zu Karlsruhe. 1870. 40 kl. Stn. 3 Man. — 8. Die Orgel der Schloßkirche zu Karlsruhe. 1871. 33 kl. Stn. 2 Man. — 9. Die Orgel der evang. Kirche zu Graben. 1873. 26 kl. Stn. 2 Man. — 10. Die Orgel der evang. Kirche zu St. Johann (Saarbrücken). 1875. 22 kl. Stn. 2 Man. — 11. Die Orgel der evang. Kirche zu Rheinbischofsheim. 1876. 24 kl. Stn. 2 Man. — 12. Die Orgel der kath. Kirche zu Heidelberg. 1876. 42 kl. Stn. 3 Man. — 13. Die Orgel der evang. Kirche zu Eppingen. 1879. 26 kl. Stn. 2 Man. — 14. Die Orgel der Klosterkirche zu St. Blasien. 1879. 24 kl. Stn. 2 Man. — 15. Die Orgel der Garnisonskirche zu Metz. 1881 34 kl. Stn. 2 Man. — 16. Die Orgel in St. Fridolin zu Säckingen. 1882. 28 kl. Stn. 2 Man. — 17. Die Orgel der Schloßkirche zu Pforzheim. 1883. 30 kl. Stn. 2 Man. — 18. Die Orgel der kath. Kirche zu Forst. 1885. 22 kl. Stn. 2 Man. (mit elektro-magnetischer Traktur). — 19. Die Orgel der kath. Kirche zu Pforzheim. 1890. 32 kl. Stn. 2 Man. — 20. Die Orgel der evang. Kirche zu Freiburg i. B. 1890. 30 kl. Stn. 2 Man. — 21. Die Orgel der kath. Kirche zu Forbach. 1890. 30 kl. Stn. 2 Man. — 22. Die Orgel der Hofkirche zu Bruchsal. 1891. 26 kl. Stn. 2 Man. — 23. Die Orgel der evang. Kirche zu Schopfheim. 1892. 26 kl. Stn. 2 Man. — 24. Die Orgel der Jesuitenkirche zu Mannheim. 1893. 50 kl. Stn. 3 Man. — 25. Die Orgel der kath. Kirche zu St. Ingbert. 1893. 40 kl. Stn. 3 Man. und Pedal. --

Digitized by Google

Voix céleste (Vox coelestis) als Orgelstimme, das moderne Pendant zu der älteren Unda maris (vgl. den Art.), also entweder doppelchörig und dann mit sich selbst oder aber mit einer andern entsprechenden Stimme sanft schwebend gestimmt. Es ist gewöhnlich eine eng mensurierte Gambenstimme 8',[1]) auf dem zartest intonierten Manual größerer Orgelwerke; sie ist etwas höher gestimmt, als die andern Stimmen ihres Manuals, und bringt daher, wenn sie zu einem andern zarten achtfüßigen Register (z. B. zu Viola d'amour, Bourdon d'Echo, Flöte 8', Salicional 8' u. dgl.) gezogen wird, eine Schwebung hervor. Walcker & Cie. haben in ihren neuen großen Werken „unter den Nebenzügen einen solchen, den sie Viola tremolo nennen, und der zur Äoline 8' (einer Labialstimme) die in sanfter Schwebung gestimmte und mit einem eigenen Zug versehene Voix céleste gesellt."[2]) Auf dem dritten Manual der neu aufgestellten Orgel im Dom zu Ulm hat dieselbe Firma eine „Vox coelestis 8', von c an doppelchörig",[3]) also mit sich selbst schwebend. — Nach der Bauweise der Gegenwart kommt unsre Stimme so ziemlich mit der Unda maris überein. Denn auch diese ist jetzt nicht mehr wie ehedem „ein hölzern Principal" und wird auch ebensowenig mehr „zu keinem Register mehr als zum Principal (nämlich zu dem des Hauptwerks) gebraucht," vielmehr des raffinierteren Effektes wegen ebenfalls ins Echowerk gesetzt.

Volckland, Alfred, Kapellmeister in Basel, ist am 10. April 1841 zu Braunschweig geboren. Er studierte 1864—1866 am Konservatorium der Musik zu Leipzig und wurde dann Hofpianist und 1867 Hofkapellmeister in Sondershausen. 1869 kehrte er nach Leipzig zurück, leitete hier die Konzerte der Gesellschaft Euterpe und gründete 1875 mit Dr. Phil. Spitta und Heinrich v. Herzogenberg den „Leipziger Bach-Verein" zum Zwecke, die Kantaten Seb. Bachs in ihrer Originalgestalt aufzuführen. Für diesen Verein bearbeitete er z. B. die Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen" mit nach Bachs Baß ausgeführter Orgelstimme. 1875 wurde Volckland als Ernst Reiters Nachfolger nach Basel berufen und steht dort seitdem als Kapellmeister der Allgemeinen Musikgesellschaft, sowie als Dirigent des Gesangvereins und der Liedertafel an der Spitze der musikalischen Bestrebungen.

---

[1]) Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 752 ist daher im Irrtum, wenn er erklärt: „Vox humana, Voix humaine, Vox angelica, Vox coelestis, Voix céleste sind Namen eines Rohrwerks, welches die Klangfarbe der Menschenstimme nachahmen soll."

[2]) Vgl. Armbrust, Die Orgel der Petrikirche zu Hamburg 1885. S. 15. Wenn hier weiter bemerkt wird: „die letztere (also die Voix céleste), allein gezogen, besteht somit aus Äoline und Viola tremolo," so ist das nicht recht verständlich. — In der von der Firma Walcker selbst herausgegebenen Beschreibung der Domorgel in Riga ist dagegen in der Disposition des vierten Manuals je besonders aufgeführt: „8. Äoline 8'. 9. Voix céleste 8'. 10. Viola tremolo 8'."

[3]) Vgl. Graf, Die Riesen-Orgel im Ulmer Münster. Leicht faßlich beschrieben ꝛc. Ulm 1890. S. 8.

Digitized by Google

Volckmar, Adam Valentin, der Vater des bekannten vielschreibenden Orgelkomponisten Dr. Wilhelm Volckmar (vgl. den Art.), war am 6. März 1770 als Sprößling einer aus Schlesien stammenden Familie, in der viel musikalisches Talent heimisch war, zu Schmalkalden geboren. Hier erlangte er unter der Leitung des würdigen Joh. Gottfried Vierling (vgl. den Art.), dessen Lieblingsschüler er war, auch seine Ausbildung in der Musik und namentlich im Orgelspiel. Nachher wirkte er zuerst als Musiklehrer am Hofe des Landgrafen von Hessen-Rheinfels zu Rothenburg, wurde dann 1805 Stifts- und Stadtorganist zu Hersfeld und 1817 Gesanglehrer am Gymnasium und Organist an der Hauptkirche zu Rinteln. In Rinteln zog er sich einen tüchtigen Gymnasial-Singchor heran, gründete auch einen städtischen Gesangverein und veranstaltete mit beiden zahlreiche Aufführungen größerer Musikwerke; außerdem machte er sich einen Namen als trefflicher Orgelspieler. Er starb am 11. September 1851 in dem hohen Alter von 81½ Jahren. — Von seinen zahlreichen Kompositionen ist nur weniges gedruckt worden; hier haben wir nur anzuführen:

Sammlung leichter Orgelstücke für ein oder zwei Klaviere und Pedal. Leipzig (c. 1780), Breitkopf. gr. 4°. 20 S. in Typendruck.[1]) — Eine von Volckmar 1818 erfundene Choralmelodie „Herr, mein Licht, erleuchte mich" steht in den Hessen-Kasselschen Choralbüchern von Wiegand 1844. Nr. 97. S. 79 und Volckmar. 1865.[2])

Volckmar, Tobias, ein fleißiger Kirchenkomponist aus Johann Kriegers (vgl. den Art.) Schule, war am 18. März 1678 zu Reichenstein in Schlesien geboren und erhielt dort von Kantor Joh. H. Reysing und dem Organisten Christian Purmann in Goldberg den ersten Musikunterricht. Nachher studierte er Komposition bei Krieger in Zittau, „dessen ernsthafte und gründliche Manier er sich so ganz zu eigen gemacht hatte, daß man ihn nachmals „den zweiten Krieger" nannte," und dies nicht mit Unrecht, da er seinem Meister wirklich „mit Glück nachgeeifert" hat.[3]) Von 1697—1700 besuchte er die Universität Königsberg, wurde 1700 Organist zu Geibsdorf bei Lauban und unterm 20. Juli 1710 Kantor und Musikdirektor an der evangelischen Kreuzkirche zu Hirschberg. Hier starb er am 22. April 1756. — Volckmar hat, wie er in Mattheſons Ehrenpforte selbst berichtet, für seine Kirche viel Kirchenmusik geschrieben: „einen Jahrgang von Arien mit zwei Singstimmen" und Begleitung, „einen Jahrgang für vier Singstimmen

[1]) Ein kleines Vorspiel daraus zu „Valet will ich dir geben" ist neu gedruckt bei Reinbrecht, Präludienbuch I. Nr. 6. S. 4. Dasselbe auch bei Meister, Choralvorspielbuch (1891). Nr. 254. S. 135.

[2]) Wiegand, a. a. O. S. 209 hatte diese Melodie irrtümlich Joh. Rud. Ahle zugeschrieben; aber der jüngere Volckmar nimmt sie ausdrücklich für seinen Vater in Anspruch. Vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 3514. S. 423 und V. S. 470.

[3]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 748. 749. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 446—448. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 149.

Digitized by Google

und allerley Instrumente, dem die Vesperstücke über die Episteln aller Fest-Tage beygefügt sind" (1740); dann die zugehörigen Historien (Weihnacht, Passion, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten) „in gewisse Abteilungen gebracht, mit Arien und Lieder-Versen für die ganze Gemeinde," einen „völligen Jahrgang Motetten" (1730) und endlich an Gelegenheitsstücken „zweychörichte Trauungs- und Begräbniß-Sachen." Von alledem ist aber nichts gedruckt worden, als:

Gottgefällige Musik-Freude in 15 geistlichen Singstücken à voce sola, 2 Violini, Viola und einem blasenden Instrumente nebst dem Basso organo. Hirschberg 1723. Fol.[1]) — Ein Orgelwerk, „Fugen über die gewöhnlichen Kirchenlieder" scheint handschriftlich zusammen mit ähnlichen Stücken Joh. Kriegers verbreitet worden zu sein; Ritter kannte davon „42 kurze Choralfugen, von denen 30 Krieger, 12 Volckmar zugehören," und gründete darauf sein oben angeführtes Urteil.

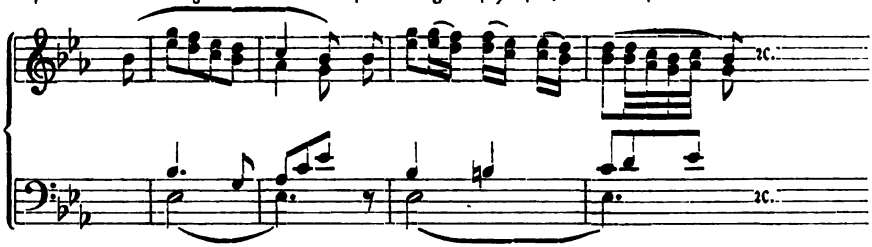
Volckmar, Dr. Wilhelm, der bekannte Orgelkomponist, den man seiner wahrhaft unheimlichen Fruchtbarkeit wegen, nicht mit Unrecht den „Czerny der Orgel" genannt hat. Er war am 26. Dezember 1812 als der Sohn des Organisten Adam Bal. Volckmar (vgl. den Art.) und jüngere Bruder des neokritischen Zürcher Theologen Gustav Volckmar (1809—1893) zu Hersfeld im Fuldaischen geboren. Von seinem achten Jahr an genoß er den Musikunterricht seines Vaters im Klavier- und Orgelspiel und erlernte daneben bei dem Konzertmeister Lüpke in Bückeburg auch die Violine. 1830 bezog er das Gymnasium zu Rinteln, erwarb sich hier, gleich seinem Bruder, eine tüchtige Schulbildung und bethätigte sich als Dirigent eines Gesangvereins und als stellvertretender Organist an der reformierten Kirche zugleich in der musikalischen Praxis. Nach absolviertem Gymnasialkursus übernahm er 1834 zunächst eine Hauslehrerstelle; dann besuchte er noch das Seminar zu Soest, um sich mit der Erteilung des Musikunterrichts bekannt zu machen, und am 1. April 1835 trat er als Hülfslehrer am Lehrerseminar zu Kassel ein. Mit dieser Anstalt siedelte sodann Volckmar im Oktober 1835 als definitiv angestellter Musiklehrer nach Homberg über, und hier wirkte er von da an über ein halbes Jahrhundert im Dienste der Lehrer-, Kantoren- und Organistenbildung, sowie als Komponist von mehr als 500 Musikwerken verschiedener Art. In Anerkennung seiner unermüdlichen Thätigkeit verlieh ihm die Universität Marburg den Doktortitel; 1868 erhielt er das Patent eines Königl. preußischen Musikdirektors und später auch noch den Professorstitel. Am 30. April 1885 feierte er vielfach geehrt sein 50jähriges Jubiläum als Seminarmusiklehrer; am 1. April 1886 trat er in den Ruhestand, und am 26. August 1887 starb er nahezu 75 Jahre alt zu Homberg.[2]) — Volckmar als Autor hat mit Unterrichtswerken begonnen, wie sie

[1]) Dieses Werk hat schon Walther, Musik. Lex. 1732. S. 641 verzeichnet.

[2]) Vgl. Gehrig, Dr. Wilhelm Volckmar. Zum Gedächtnis des treuen Lehrers und Künstlers seinen Freunden und Schülern gewidmet. Homberg 1887. Friedr. Settnick. 8°.

Digitized by Google

ihm sein Beruf als Seminarmusiklehrer nahelegte. Für Schulgesang, Klavier, Violine, Orgel, auch für Harmonielehre schrieb er Anleitungen und Übungsstücke aller Art, deren instruktiver Wert alle Anerkennung verdient und meist höher steht, als ihr musikalisch-künstlerischer Inhalt, weil auf diesen seine schnellfertige Massenproduktion fast von Anfang an fühlbar gedrückt hat. Seine Unterrichtswerke für die Orgel, insbesondere, treffen in der Form, in instruktiver Berücksichtigung der Unabhängigkeit beider Hände und des obligaten Pedalspiels meist das Richtige in ganz erwünschter Weise. Ihr Inhalt dagegen leidet vielfach bedenklich an der Volckmar eigenen Kritiklosigkeit, die unbesehen jeden Gedanken verwertet, der in die Feder fließt. Dadurch ist er häufig in die gewöhnlichste und bequemste Organistensprache verfallen und bis zur Trivialität stilwidriger Phrasen, wie diese:

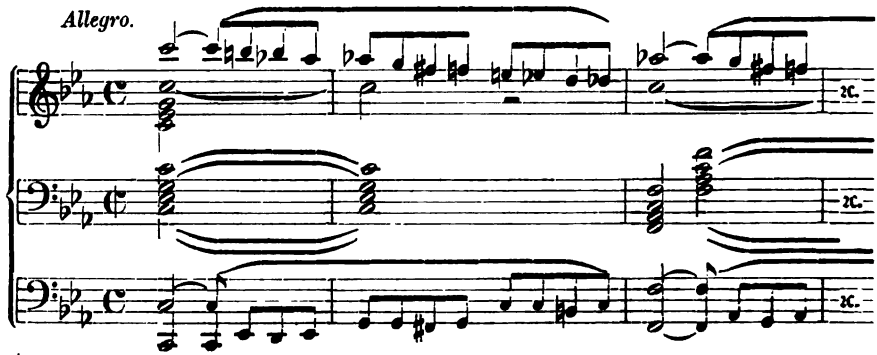


herabgesunken (vgl. Orgelmagazin, Op. 105. 1tes Heft. Nr. 8. S. 2). Dieselben Eigenschaften, nur in gesteigertem Maße, zeigt auch seine voluminöse Orgelschule (Op. 50), die unnötigerweise zugleich alle die Elementarübungen bringt, die man sonst in den Klavierschulen findet, weil man sie auf dem Klavier abzumachen pflegt. Dafür hat sie dann für die Hauptsache eines solchen Werkes, für gute Muster von anerkannten Orgelkomponisten keinen Platz, und das selbstgeschaffene Material, das geboten ist, steht zu einem nicht geringen Teil im krassesten Widerspruch zu dem, was wir aus den Werken der Orgelmeister und namentlich aus denen Seb. Bachs als mustergiltig kennen. — In seiner späteren Zeit entwickelte Volckmar auch noch auf dem Gebiet der freien, durch pädagogische Rücksichten nicht mehr gebundenen Orgelkomposition eine unglaubliche Fruchtbarkeit. Es erschienen nun seine Sonaten und Suiten und „Festspiele" immer gleich dutzendweise,[1]) und man fragte sich erstaunt, wie es möglich sei, daß ein Mann das alles auch nur zu Papier bringen könne. Er reihte sich damit den größten Vielschreibern an, welche die Musikgeschichte kennt, den Komponisten, von denen Riehl einmal sagte, daß sie aus Furcht, einen guten Gedanken im Tintenfaß zu lassen, dieses immer gleich ganz ausschreiben. Aber dieser Masse entspricht bei Volckmar auch nicht entfernt nur der Wert des Inhalts, namentlich wenn man denselben vom Standpunkt des strengen

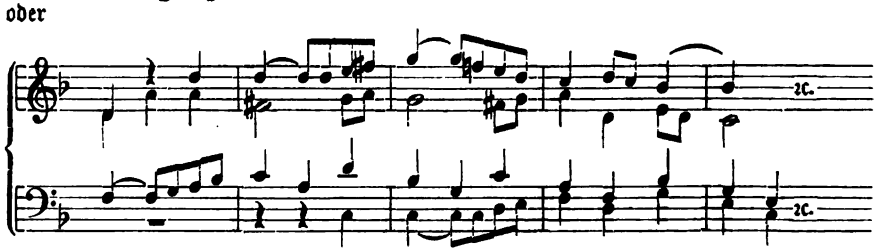
[1]) Im Pädag. Jahresbericht von 1866. Bd. XIX. S. 444 z. B. waren nicht weniger als 20 Orgelsonaten von Volckmar auf einmal angezeigt. Auch die 12 Sonaten und Suiten Op. 371—382 und die 12 Orgelsuiten „über Psalmentexte" Op. 386—397 erschienen ziemlich gleichzeitig.

Digitized by Google

Orgelſtils aus betrachtet. Seine oft wenig gewählten, wenig originellen und noch weniger orgelmäßigen Gedanken und Themen bildete er nicht von innen heraus zu lebendigen Individuen, um ſie in ſtreng folgerichtiger Stimmführung zu verarbeiten; nur äußerlich ſetzte er ſie zuſammen, führte ſie vielfach nur auf dem Wege der Sequenz weiter und trennte und verband ſie durch ein Geläufe von allerlei unorganiſchem Paſſagenwerk in Skalen, Terzen-, Sexten- und Oktavengängen, Uniſono- und Staccatoſpiel, das ſo unorgelhaft als möglich war. Durch ſeine viel zu ſehr homophon-accordiſche Behandlungsweiſe der Orgel und ſeine viel zu unbekümmerte Stimmführung, bei der er die einzelne Stimme ganz nach harmoniſchem Bedürfnis eintreten und wieder abbrechen ließ, kam er auf dem Inſtrumente, das nach Rob. Schumanns Ausſpruch wie kein andres „am Unreinen und Unſaubern im Tonſatz wie im Spiel allſogleich Rache nimmt," zu einer Satzweiſe, welche die Richtigkeit dieſes Ausſpruchs ganz gründlich illuſtriert. Nur zwei kurze Anführungen mögen dies beweiſen:



oder



Orgelwerke eines Komponiſten, der ſolches über ſein Gewiſſen bringt, ſind gerichtet, und wenn ſie noch ſo großartige Namen haben; ihnen hilft auch nicht, wenn man ihnen, wie Volckmar zuletzt ebenfalls gethan hat, Pſalmtexte, „Das jüngſte Gericht," oder gar „Chriſtus" („Doppelſonate"!) als Programm überſchreibt. — Bei den Choralvorſpielen, die Volckmar in ganzen Präludienbüchern und in noch viel mehr einzelnen Heften ebenfalls maſſenhaft in die Welt geſchickt hat, machen ſich mehr oder weniger dieſelben Mängel geltend, wie bei ſeinen größeren Werken; ihrer vielen geht überdies jede kirchliche Haltung ab, und bei nicht wenigen iſt man zu

Digitized by Google

fragen geneigt, ob sich wohl der Komponist nie ein Bachsches Choralvorspiel näher angesehen habe. — Überblickt man die gesamte Thätigkeit Volckmars auf dem Gebiet der Orgelkomposition, so zeigt sie nur ein wenig erfreuliches Bild: eine dem äußeren Umfang nach geradezu riesenmäßige Arbeit, aber ihrem größeren Teil nach nur gethan, um Papier schwarz zu machen, und dies deswegen, weil der Mann so gar schnellfertig und oberflächlich und so bedauernswert wenig selbstkritisch war. Seine mehr als 500 Opera hier in extenso zu verzeichnen ist weder nötig noch möglich; sein Biograph hat ein solches Verzeichnis nicht gegeben und auch sonst ist keines bekannt geworden. Wir beschränken uns darauf, seine Choralbücher und einige seiner größeren Orgelwerke anzuführen.

1. Choralbuch. 501 Choräle in neuerer Form für evangelische Kirchen und Seminarien, auch zur häuslichen Erbauung frommer Familien, zunächst zu den in den Provinzen Brandenburg und Pommern gebräuchlichen Gesangbüchern, enthaltend die Melodien zu dem Altmärkisch-Priegnitzschen, dem Bollhagenschen, dem alten Dresdner, Sorauer und Züllichauer Gesangbuch, sowie zu sämtlichen in Berlin gebräuchlichen Gesangbüchern. Für Orgel (Pianoforte oder Harmonium) vierstimmig ausgesetzt, mit Zwischensätzen, Schlüssen und geschichtlichen Bemerkungen, nebst durchgängig genau bezeichneter Pedalapplikatur nach A. G. Ritters Kunst des Orgelspiels ꝛc. Erfurt und Leipzig (1863). G. W. Körner. XII u. 260 S. gr. qu. 4°. Op. 100. — 2. Hausaltar. Eine Sammlung von Kirchenliedern in mehrstimmigem Tonsatz, nebst Einleitungs-, Übergangs- und Schlußsätzen. Für das Pianoforte eingerichtet und der Hausandacht bestimmt. Leipzig 1863. Brockhaus. XII u. 328 S. Lex. 8°. 2te verm. Aufl. 1878. XIV und 328 S. Lex. 8°. — 3. Choralbuch. Enthaltend 323 der schönsten im Kurfürstentum Hessen gebräuchlichen Choralmelodien der evangelischen Kirche. In vierstimmigem Tonsatz für die Orgel oder das Klavier. Mit Zwischenspielen, Schlüssen, historischen Anmerkungen und mit Bezeichnung der Pedalapplikatur ꝛc. Op. 165. Kassel (1865). Theodor Fischer. X u. 167 S. qu. 4°. — 4. Seminar-Choral- und Orgelbuch, enthaltend eine reiche Auswahl der gebräuchlichsten und wertvollsten Choral-Melodien, in vierstimmiger Bearbeitung für Orgel, mit Vorspielen, Zwischenspielen und Schlüssen, nebst durchgängig genau angezeigter Pedalapplikatur. Ein nützliches Hand- und Hülfsbuch für Präparanden, Seminaristen, Organisten, Musikstudierende und alle wahren Verehrer des echten Orgelspiels, beim Unterricht und Übungen im Orgelspiel, sowie zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Bearbeitet von Dr. Wilhelm Volckmar. 2 Teile: I. Vorspiele. II. Choräle. Erfurt, G. W. Körner. — 5. Für Kirche und Haus. Choralbuch. Enthaltend sämtliche Melodien des von den Delegaten der protestantischen Staaten Deutschlands vereinbarten evangelischen Kirchengesangbuchs, in ihrer älteren und neueren Form. Vierstimmig bearbeitet für die Orgel oder das Klavier, mit Vorspielen, Zwischensätzen und Schlüssen von Dr. Wilhelm Volckmar ꝛc. Erfurt und Leipzig (1853). G. W. Körner. VIII. 38. 69 u. 97 S. qu. 4°. Dieses Buch sollte dem Choralbuch zum Eisenacher G.-B. von Tucher, Faißt und Zahn (Stuttgart 1854. Metzler) Konkurrenz machen; Nr. 4 ist nur eine andere Ausgabe desselben, bei der die 2te Abtl. (Choräle in älterer Form) weggelassen ist. — 6. Orgelschule.

Digitized by Google

Von den ersten Anfängen bis zur höheren Ausbildung, mit 460 Übungsstücken. Leipzig (1861). Breitkopf & Härtel. VI und 304 S. Fol. — 7. Orgelmagazin. Ein Hilfsbuch für Organisten einer jeden Konfession, enthaltend Originalkompositionen in den mannigfachsten Formen für die Orgel. 10 Abtl. Op. 82. 90. 98. 105—112. 137. 155—157. 160—164. 174. Fulda, Maier. qu. 4°. Neue Folge. Op. 304—307. — 8. Orgelarchiv. 8 Hfte. Op. 219—222. 228. 229. 238. Langensalza, Schulbuchhandlung. — 9. Orgelbuch in 10 Abtlgn. Op. 356. Leipzig, Sigismund & Volkening. — 10. Hilfsbuch für Organisten. 4 Hfte. Op. 35—38. Köln, Tonger. — 11. Choralstudien. Enthaltend die gebräuchlichsten Formen der Choral-Bearbeitungen für die Orgel. Dargestellt an 80 Chorälen der evangelischen Kirche. Op. 282. Gütersloh, Bertelsmann. 130 S. qu. 4°. — 12. Präludienbuch. Sammlung von mittelschweren und einfachen Präludien. Op. 61—63. Köln, Tonger. — 13. Vorspielbuch. 380 kurze und leichte Vorspiele zu den 320 Chorälen des Hessischen Choralbuchs. Op. 207. Fulda, Maier. 208 S. qu. 4°. — 14. Nachspiele für die Orgel. 6 Hfte. Op. 337—342. Langensalza, Beyer. — 15. Postludienbuch. 102 leichte, kurze thematische Nachspiele. Op. 490. Leobschütz, Kothe. — 16. 12 Sonaten und Suiten für Orgel. Op. 371—382. Leipzig, Rieter-Biedermann. — 17. 12 Orgelsuiten über Psalmentexte. Op. 386—397. Fulda, Maier. — 18. 12 Orgelsonaten. Op. 398—409. Homberg, Selbstverlag. — 19. „Christus". Große Sonate für Orgel zu vier Händen und Doppelpedal. Op. 436. Homberg. — 20. Festpräludien für Orgel. 3 Hfte. Op. 512—514. Leobschütz, Kothe. —

Volkland, Franz, ein zu seiner Zeit namhafter Orgelbauer zu Erfurt, wo er neben Joh. Georg Schröter (vgl. den Art.) von c. 1720 bis nach 1750 baute. Seine Werke waren nach Adlung und Gerber[1]) „vorzüglich gut und von schönem Klange" — eines derselben rühmte Wolfram noch 1815 als „ein schönes Werk von besonders majestätischem Orgelton"[2]) — und enthielten manche praktische Neuerungen. So „leimte er die Ladenventile nicht, wie sonst gewöhnlich, an, sondern machte sie mit Schwanzschrauben, daß man sie desto bequemer herausnehmen und korrigieren konnte," und sein Violon 16' hatte „an den Unterlabiis Schrauben, daß man allezeit nach- und zugeben konnte." Von den folgenden seiner Orgeln hat uns Adlung die Dispositionen aufbewahrt:

1. Die Orgel zu Allendorf. 2 Man. um 1720. — 2. Die Orgel zu St. Thomä in Erfurt. 18 Stn. 2 Man. — 3. Die Orgel zu Mühlberg. 25 Stn. 2 Man. 1729. — 4. Die Orgel zu Egstädt. 19 Stn. 2 Man. 1729. — 5. Die Orgel im Nonnenkloster zu Erfurt. 27 Stn. 2 Manuale. 1732—1737. — 6. Die Orgel zu Langen-Elxleben. 28 Stn. 2 Man. 1750.

---

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 285 und an verschiedenen andern Stellen, sowie Gerber, Altes Lex. II. S. 749. 750. Neues Lex. IV. S. 484.

[2]) Vgl. Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 322. Auch die Disposition der Orgel zu „Elksleben im Fürstentum Schwarzburg" von Volkland teilt Wolfram S. 303–305 noch mit.

Digitized by Google

— 7. Die Orgel zu Zimmern. 23 Stn. 2 Man. — 8. Die Orgel zu Elxleben a. d. Längwitz (Rudolstadt). 25 Stn. 2 Man. 1751. — 9. Die Orgel zu Hohenfelden im Erfurtischen (1812 verbrannt).

Volkslieder, geistliche. Unter diesem Namen sind in die neusten kirchlichen Melodien- und Choralbücher — für Hannover 1886; Ost- und West-Preußen 1887; Brandenburg-Berlin („Geistliche Volkslieder-Melodien") 1887; Hessen-Darmstadt 1888; Hessen-Kassel 1890; Mel.-Buch für das Milit.-G.-B. 1892 — eine Anzahl Lieder und Melodien aufgenommen worden, die seither nur in außerkirchlichen, namentlich pietistisch und methodistisch gerichteten religiösen Kreisen im Gebrauch waren. Sie erscheinen in den genannten kirchlichen Sammlungen allerdings zunächst nur als „Anhang für Schule und Haus", sollen aber „nach Umständen auch bei den Nebengottesdiensten innerhalb der Kirche gesungen werden können."[1]) Man wird dieser Erscheinung gegenüber wohl vor allem die Bedürfnisfrage zu stellen berechtigt sein, sie aber im Hinblick auf den Lieder- und Melodienschatz unsrer Kirche kaum in bejahendem Sinn beantworten können. Wie oft ist schon ausgesprochen worden, „die ewigreiche Hand Gottes und seines Gesalbten habe durch seinen Geist einen so unermeßlich reichen Schatz geistlicher Lieder und Weisen in die deutsche evangelische Kirche gelegt" (Knapp, Liederschatz 1850. Vorr.), daß keine andere Kirche und kein anderes Volk einen auch nur entfernt ähnlichen Reichtum auf diesem Gebiet aufzuweisen habe. Und diese so über alles liederreiche Kirche sollte ihr Gesangsbedürfnis nicht decken können, ohne noch zu borgen? Das müßte doch selbst in dem Fall überflüssig erscheinen, wenn das zu Erborgende von tadellosester kirchlicher Angemessenheit und vorzüglichster musikalischer Qualität sich erweisen würde. Dem ist nun aber durchaus nicht so. Gerade die beliebtesten unter den sogenannten „geistlichen Volksliedern," die jetzt als erborgtes Gut in die Kirchenchoralbücher herübergenommen werden, haben, wenn wir zuerst die uns vor allem angehende musikalische Seite derselben in Betracht ziehen, nach dem übereinstimmenden Urteil der anerkanntesten Kirchenmusiker und Hymnologen einen durchaus weltlich-trivialen Charakter, sind „sentimentale Leyern für pietistische Konventikel, richtige Gassenhauer" (Zahn) und so „niedrigen Gefühlssphären entsprungen, daß sie mit dem edlen Volksliederstil nichts gemein" haben (Jul. Schäffer).[2]) Nicht viel besser als mit dieser Musik

[1]) Im Ch.-B. für Kassel 1890. Vorr. S. XI, unterzeichnet „Kassel, 11. September 1890. Das Königliche Konsistorium. D. von Weyrauch," wird darüber bemerkt: „Daß die geistlichen Lieder des Gesangbuch-Anhangs an erster Stelle für Schule und Haus bestimmt sind, sagt die Überschrift ausdrücklich, wodurch nicht ausgeschlossen werden soll, daß diese Lieder bei freien Versammlungen und Missionsfesten, in Bibelstunden und Vereinen, ja auch nach Umständen bei den Nebengottesdiensten innerhalb der Kirche gesungen werden können."

[2]) Vgl. Zahn, Melodien I. S. 494. VI. S. 512. Schäffer, Bierst. Ch.-B. 1880. Vorr. S. VII. — Faißt, Zur Hebung des Gesangunterrichts ꝛc. 1881. S. 26. 27 beklagt ebenfalls „die Vorliebe, mit der in religiösen Kreisen vielfach Gesangsmusik vom ausgesprochensten, teilweise allergemeinsten Bänkelsang-Charakter gepflegt wird, die willige Aufnahme, welche

Digitized by Google

aber steht es auch mit den zugehörigen Liedern und ihrem Inhalt. Sie entstammen jener ungesunden, weil unbiblischen und darum im Sinne der deutschen evangelischen Kirche auch unkirchlichen Frömmigkeit, welche ihre „passionierte Liebe zu dem Herrn Jesu" bis zur Liebeständelei mit ihm treibt, sich mit der biblischen Vorstellung, daß der Herr der Bräutigam seiner Gemeinde sei, nicht begnügen mag, sondern der phantasieverderbenden Liebhaberei der lateinisch-katholischen Kirche folgend, ihn als Bräutigam der einzelnen Seele ausmalt. Es hat diese ungesunde Richtung „zur Entkräftung und Verzerrung wahrer Frömmigkeit von je und je ein redlich Teil beigetragen und in neuerer Zeit durch die aus England importierte Art von Moody und Sankey neue zu neuer Ungesundheit des evangelischen Christentums führende Nahrung empfangen."[1]) — Soll im Kirchengesangbuch durch Aufnahme „geistlicher Volkslieder", die nach Text und Musik so fragwürdig erscheinen, demjenigen Teil der Gemeinde, der pietistisch oder methodistisch, oder sonstwie sonderkirchlich gerichtet ist, eine Konzession gemacht werden, so bleibt zu bedenken, daß man dadurch den wahren evangelisch-kirchlichen Gemeindegesang schädigt und gleichwohl auch „dem verborgenen Reich Christi" keinen wirklichen Dienst leistet. Melodien wie „Laßt mich gehn", „Wo findet die Seele" und andere derart entstammen jener unevangelischen, weichlich-devoten Mystik, die in dem seligen Gefühl, an Gottes Herzen zu liegen, Welt und Zeit und Kampf und Not des Lebens, insbesondere aber auch die redliche Arbeit an sich und ihren Erzeugnissen vergessen zu dürfen meint und eben singt, was und wie es ihr gerade in den Mund kommt. Solche bequemen Erzeugnisse aber können unmöglich erhebend wirken, mag man sie in der Kirche, oder in „Schule und Haus", oder wo immer singen; sie ziehen viel-

die wo möglich noch ärgeren Sankey-Lieder und andere von Pearsall Smith bei uns importierte, deren Musik mitunter die reinste Blasphemie auf die Worte ist, unter unsrem Volke da und dort gefunden haben" und bemerkt noch, „daß die ursprünglich weltlichen Melodien, welche unsre evangelische Kirche im Reformationszeitalter und noch bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in ihren Choralgesang aufgenommen hat, engelrein und untadelig edel sind im Gegensatz zu solcher Musik." — Von der Mel. „Ich bete an die Macht der Liebe" hat Flügel, Euterpe 1872. Nr. 7. S. 125—127 nachgewiesen, daß sie, rein musikalisch betrachtet, ihres liedförmig-weltlichen, weichlichen Charakters wegen nicht in die Kirche gehöre.

[1]) Vgl. Nitzschl, Deutsch-evang. Blätter 1881. 2tes Heft. S. 95. Achelis, Der Entwurf zum Kirchen-G.-B. für den Konsistorialbezirk Kassel 1888. S. 38—40. — Auch Wackernagel, Kleines G.-B. 1860. S. 229 hatte z. B. gegen „Schönster Herr Jesu" „manches zu erinnern" und meinte, daß es „schon jenseits der Grenze stehe, bis zu welcher man in kirchlichen Gesangbüchern gehen dürfe." — Daß man die Aufnahme derartiger Lieder billigen und, wie Riebeling, Kirchenlied und Hessische Gesangsbuchs-Frage 1887. S. 26 thut, im gleichen Atem ausrufen kann: „aber um Gottes willen keine Lieder von Sturm und Gerok ins Kirchengesangbuch," ist bezeichnend genug. Es ist das im Grund genommen derselbe Sinn, der die kirchliche Verwendung der fraglichen Melodien ganz in der Ordnung findet und dagegen die Bachschen Kantaten, um ihrer Sologesänge willen, für kirchlich unmöglich erklärt, ohne daran zu denken, wie streng kirchlich und wie unendlich keusch Bach gerade auch seine Sologesänge behandelt hat.

Digitized by Google

mehr „das Heilige durch ihre profane Darstellung herab, selbst für den, der die Profanation nicht erkennt oder fühlt.“[1]) Ohne dem Geist irgend wehren zu wollen, wird die deutsche evangelische Kirche daher alle Ursache haben, an ihren eigenen Liedern festzuhalten, und wenn für ihre Gesangbücher ein „Anhang für Schule und Haus“ nötig ist, statt „geistlicher Volkslieder“ solcher Art, Lieder zu wählen, „welche rein und schön den Glauben und das Bekenntnis deutscher Reformation, ob auch nicht in einer Form, die sie überall für den öffentlichen Gottesdienst geeignet erscheinen läßt, zum Ausdruck bringen.“ Für diese Lieder wird sie dann aus dem Schatz ihrer eigenen Melodien, der in Zahns großem Werke in mehr als 8000 Nummern jetzt allgemein zugänglich ist, auch die passenden Weisen finden, und nicht nötig haben, vom englischen Methodismus („Wo findet die Seele“), aus russischer Meßmusik („Ich bete an die Macht“), aus den Anhängerkreisen der Frau v. Krüdener („Schönster Herr Jesu“), aus Cäsar Malans Eglise de Témoignage („Harre meine Seele“) und andern ihrem Geiste wenig homogenen Kreisen zu borgen. Man hat eben so schön als richtig vom echten und gerechten Volkslied gesagt, es sei der beste Gradmesser für den jeweiligen Stand des Kraftgefühls, der Bravheit und Tüchtigkeit eines Volkes,[2]) und das gilt sicherlich auch von unsrem kirchlichen Volkslied, dem Choral. Wer wird sich aber beim Blick auf die „geistlichen Volkslieder“ der neuen Gesang- und Choralbuchs-Anhänge nicht allen Ernstes fragen müssen, welches Zeugnis denn sie dem religiösen Kraftgefühl, der religiösen Bravheit und Tüchtigkeit unsres Volkes ausstellen?

Vollbeding, Mag. Johann Christoph, geboren zu Schönebeck bei Magdeburg 1757, war 1791 und 1792 Lehrer der schönen Wissenschaften beim adeligen Kadettencorps in Berlin und von 1793 an Prediger zu Luckenwalde in der Mittelmark. Außer zahlreichen andern Schriften, die man bei Meusel (Gelehrtes Teutschl.) verzeichnet findet, gab er eine Übersetzung der orgelgeschichtlichen Einleitung von des Dom Bedos de Celles „Facteur d'Orgues“ unter dem Titel heraus:

> Kurzgefaßte Geschichte der Orgel, aus dem Französischen des Dom Bedos de Celles. Nebst Herons Beschreibung der Wasserorgel, aus dem Griechischen übersetzt. Berlin 1793. Ernst Felisch. 4°. 34 S. — Die Übersetzung aus Heron war schon vorher im „Archiv der Erfindungen in Kunst und Wissenschaft.“ Leipzig 1792. S. 340—346 und 507—511 gedruckt erschienen.

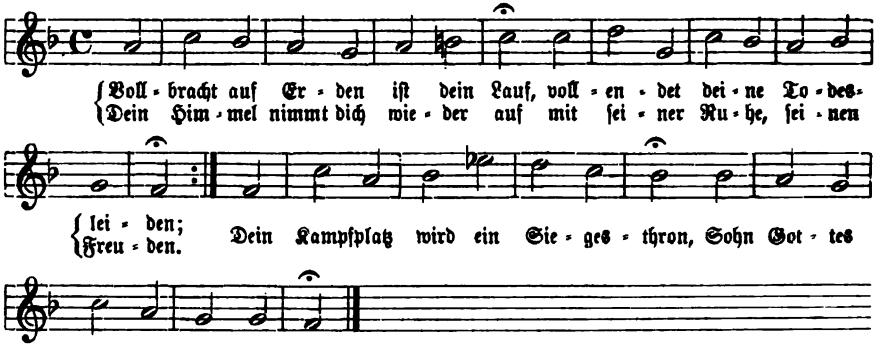
---

[1]) Vgl. Faißt, a. a. O., der noch hinzufügt: „oder glaubt man etwa, für die, welche sich des unedlen — oder sofern es sich um religiöse Zwecke handelt — nur überhaupt unheiligen Wesens nicht bewußt seien, habe dasselbe auch keine Bedeutung? Ein verderblicher Irrtum das: Gift, einmal eingesogen, wirkt als Gift, ob mans weiß oder nicht; leichtfertiger oder unedler Sinn schleicht sich ins Herz ein, wenn er auch in unschuldig aussehendem Gewand auftritt.“

[2]) Vgl. Böhl, Allgemeine Pädagogik. Wien 1872. S. 131.

Digitized by Google

Vollbracht auf Erden ist dein Lauf, Choral. Für dieſes Lied der rationaliſtiſchen Geſangbücher ſchrieb Joh. Gottfried Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 613. S. 280 eine erſte eigene Melodie, die aber keine Geltung erlangte.[1]) — Eine zweite Weiſe brachte das Ch.-B. für Heſſen-Caſſel von Wigand 1844. Nr. 194. S. 154, wo ſie lautet:

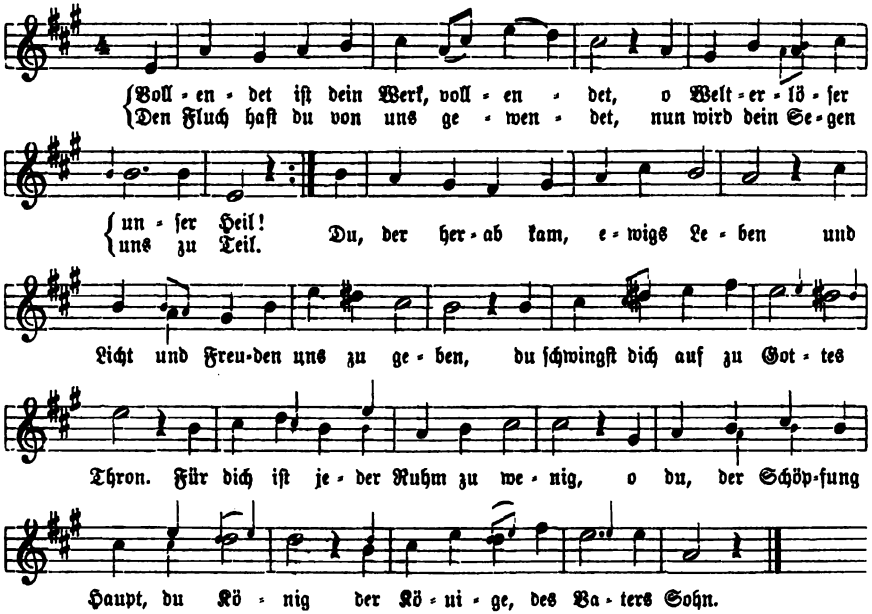


Ihre Herkunft iſt zweifelhaft. Wohl überſchreibt ſie Volckmar, Heſſ. Ch.-B. 1865 „Aus dem Schaumburgiſchen c. 1750"; aber das iſt offenbar nichts weiter, als eine willkürliche Umſchreibung der Notiz „Schaumb. G.-B." bei Wigand S. 213, mit der dieſer ſagen wollte, er habe die Melodie aufgenommen, weil das Lied im Schaumburgiſchen G.-B. ſtand.

Vollendet iſt dein Werk, vollendet, Choral. Das pathetiſche Himmelfahrtslied Joh. Kaſpar Lavaters („Zweites Fünfzig Chriſtlicher Lieder." Zürich 1776) fand Aufnahme in das rationaliſtiſche Württ. G.-B. von 1791. Nr. 172. S. 98. 99. Das erſte Choralbuch zu dieſem Geſangbuch, das Keßler-Cottaſche von 1792 verwies das Lied auf die Weiſe „Wie wohl iſt mir, o Freund der Seele." Seine erſte eigene Melodie von Juſtin Heinr. Knecht 1795 erſchien in deſſen Ch.-B. 1799. Nr. CXXXIII. S. 142. 143, war aber in ihrer effekthaſchenden Weiſe für den Gemeindegeſang durchaus ungeeignet und hat auch keinerlei Beachtung gefunden. — Dagegen hatte in Württemberg, ſolange das Geſangbuch von 1791 im Gebrauch ſtand, eine zweite Weiſe von Konrad Kocher kirchliche Geltung. Sie war in den „Vierſt. Geſängen". Stuttg. 1825. Nr. 54. S. 102 zuerſt gedruckt worden und von da in das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 54. S. 28 und in das Württ. G.-B. 1835. Mel.-Anh. Nr. 20. S. 15 gekommen. Auch in ſeinen eigenen Choralſammlungen, den „Stimmen" 1838. Nr. 164. S. 202. 203 und der „Zionsharfe" 1855. I. Nr. 243. S. 109, hat ſie der Komponiſt fortgepflanzt. Wir teilen ſie in der endgiltigen Redaktion Kochers von 1855 mit und deuten durch kleine Noten die urſprüngliche Faſſung von 1825 an:

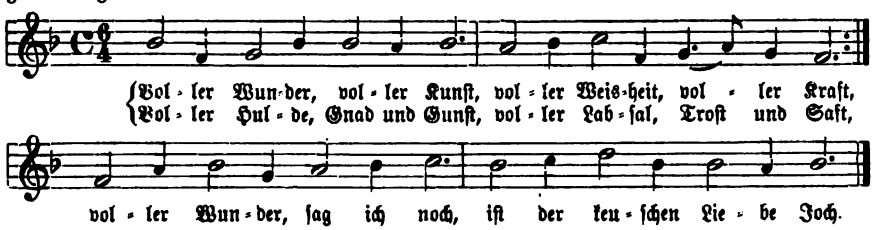
[1]) Zahn, Melodien II. Nr. 2707. S. 186 hat dieſelbe mitgeteilt.

Digitized by Google



— Eine dritte Melodie zu dem Liede, aber nicht zu seinem originalen, sondern zu einem geänderten Metrum (9. 8. 9. 8. 9. 8. 9. 8. 9. 8) schrieb der Organist Sauerbrey (vgl. den Art.) in Stade 1835 für sein Hannovr. Ch.-B. 1838. Nr. 109; sie ist im Missions-Ch.-B. von Hermannsburg 1876. Nr. 615. S. 230 nochmals gedruckt.[1])

Voller Wunder, voller Kunst, Choral. Dieses Ehestandslied Paul Gerhardts, in Ebelings Ausgabe der „Geistlichen Andachten". Viertes Dutzend 1666. Nr. 40, ist zwar „kein eigentliches Kirchenlied," doch wird es „in einigen Gegenden bei Hochzeiten gebraucht"[2]) und nach einer der Weisen von „Nicht so traurig, nicht so sehr" gesungen. Johann Georg Ebeling sang zu demselben die folgende eigene Melodie:



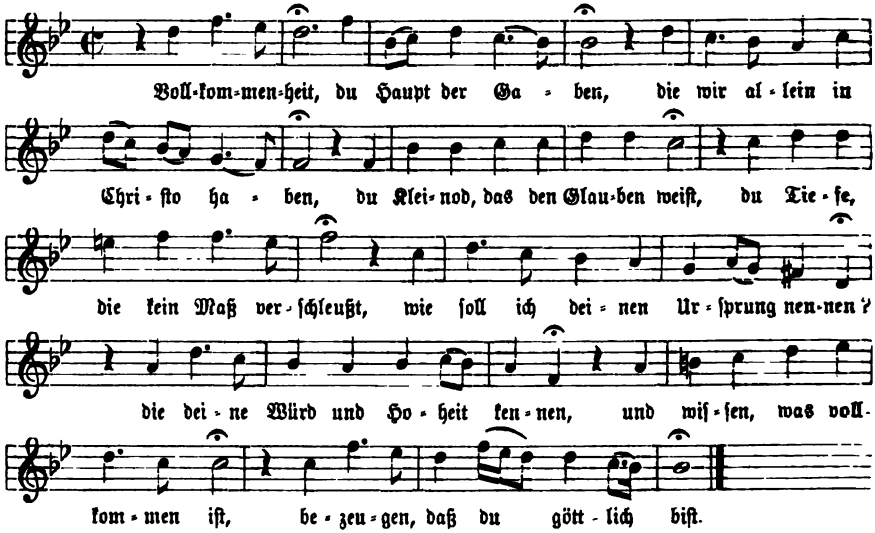
[1]) Die beiden Melodien von Knecht und Sauerbrey findet man mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7816 und 7818. S. 569. 570.

[2]) Vgl. Bachmann, Paulus Gerhardt. Berlin 1866. S. 272. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 304. 305.

Digitized by Google

die jedoch nur in den weiteren Ausgaben der „Geistlichen Andachten" von 1671 und 1683, sowie in einigen der späteren Ausgaben der Praxis piet. melica (z. B. 1690. 1693. Nr. 594. S. 690. 1700) fortgepflanzt und jetzt im Hermannsburger Missions-Ch.-B. 1876. Nr. 616. S. 231 wieder hervorgezogen worden ist. — Als einen Beitrag zur Hausmusik hat Friedr. Mergner eine neue Weise zu dem Liede geschrieben.[1])

Vollkommenheit, du Haupt der Gaben, Choral. Ernst Langes Lied aus „LXI Gottgeheiligten Stunden in so viel Liedern." Danzig 1711 fand Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 325. S. 462. 463 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 714. S. 468. 469. 1771. Nr. 714. S. 445) und erhielt in diesem Buch zugleich die folgende eigene Melodie:



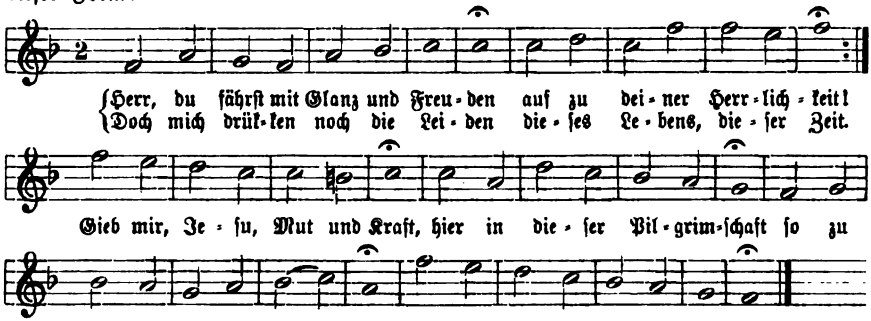
Dieselbe wurde fortgepflanzt im Wernigerod. G.-B. 1738—1766. Nr. 465. S. 461; bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 285; Große, Melodeyen so wohl alter als neuer Lieder ꝛc. Halle (1799) und noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1186. S. 906. In vereinfachender Umbildung brachte sie Joh. Daniel Müller, Vollst. Hessen-Hanauisches Ch.-B. ꝛc. Frankfurt a. M. MDCCLIV. Nr. 684, eigentlich kirchliche Geltung aber hat sie so wenig als das Lied erlangt.[2])

[1]) Vgl. dessen „Paul Gerhardts geistliche Lieder in neuen Weisen." Erl. 1876. Nr. 106. Zahn, Melodien II. Nr. 3172. S. 382.

[2]) Eine andere Weise gaben die Wernigerod. Melodeyen ꝛc. 1767. S. 295 dem Lied bei; es ist dies jedoch nicht eine eigene, wie Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1187. S. 906 bis 907 und Zahn, Melodien III. Nr. 6122. S. 651 irrtümlich meinen, sondern die entlehnte „Wes ist der Stern, so heut erschienen" (vgl. den Art.) von Johann Sebastiani. Vgl. Zahn, a. a. O. Nr. 6120. S. 650.

Digitized by Google

Voll von Ehrfurcht, Dank und Freuden, Choral. Dr. Balth. Münters Abendmahlslied wurde wohl meiſt nach einer der bekannten Melodien des Metrums „Wie nach einer Waſſerquelle“ geſungen. Eine eigene Weiſe für dasſelbe brachte das Appenzelliſche G.-B. Trogen 1839. Nr. 18. Sie wurde im Schaffhauſer G.-B. 1841 (1867). Nr. 150. S. 306—309 zum Liede „Herr du fährſt mit Glanz und Freuden“ verwendet und hat mit demſelben in dieſer Form:



im Kanton Schaffhauſen ſeitdem kirchliche Geltung.

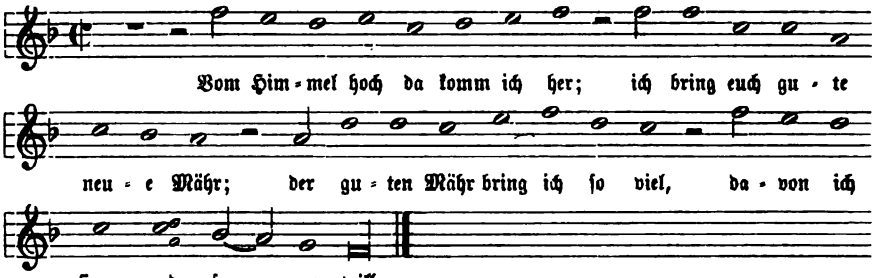
Vom Himmel hoch da komm ich her, Choral. Martin Luthers herzlich-naives „kinderlied auff die Weinacht Chriſti“ trat im Klugſchen G.-B. Wittenberg 1535. Bl. 4b zuerſt ans Licht,[1]) und hatte hier bereits auch eine erſte Melodie bei ſich. Dies war aber noch nicht ſeine eigene, ſondern die von dem Volkslied „Aus fremden Landen komm ich her“, deſſen erſte Strophe Luther zum Ausgangspunkt ſeines Liedes genommen hatte, entlehnte Weiſe. Nach ihr wurde das Lied auch in der Folge noch da und dort geſungen, doch ging ſie mehr und mehr auf das andre Weihnachtslied Luthers „Vom Himmel kam der Engel Schar“ (vgl. den Art.) über. — Ebenfalls dem weltlichen Geſang entlehnt iſt vielleicht eine zweite Weiſe, die in ihrer Quelle, der zweiten Ausgabe des G.-B.s von Joh. Walther 1537 mit „Auf Bergreien Weis“ überſchrieben iſt; doch hat ſie keinerlei kirchliche Bedeutung erlangt.[2]) — Die eigene Melodie unſres Liedes erſchien im Valten Schumannſchen G.-B. Leipzig 1539. Bl. 3 erſtmals gedruckt und ging ſofort in die weiter erſcheinenden Geſangbücher der Reformationszeit —

[1]) Die ältere Annahme bei Rieder, Abhandlung 1759. S. 304; Rambach, Luthers Verdienſt ꝛc. 1813. S. 109; v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. S. 28 und Wackernagel, Luthers Lieder. S. 100, das Lied ſei auf 1637 zu datieren, iſt alſo hinfällig. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 39. S. 23.

[2]) Sie wurde bei Walther 1551, in den Straßb. G.-BB. von 1576 und 1605 und bei Joh. Rhau, G.-B. 1589 fortgepflanzt; auch ſtand ſie noch bei Wolder, Katechismus-Geſangbüchlein. Hamb. 1598. Nr. 67, aber auf Mich. Weiſſes Lied „Lobſinget Gott und ſchweiget nicht“ übertragen. Man findet ſie bei Zahn, Melodien I. Nr. 345. S. 98.

Digitized by Google

Magdeb. G.-B. von Lotther 1540. Bl. 3b, Klugsches G.-B. 1543. Bl. 9, Val. Babstsches G.-B. 1545. I. Nr. IV. Bog. B. S. 12—16 u. a. — über. Sie heißt in ihrer originalen Fassung:



und ist jetzt längst allgemein die ausschließlich kirchliche Weise des Liedes.[1]) Ihr Tongang ist im Verlauf der Zeit nur an einer Stelle, der fünften Note der letzten Zeile, auf zweierlei Art so geändert worden, wie es die kleinen Noten andeuten. Die eine dieser Änderungen: d statt c, die Zahn bei Joh. Jeep 1629 nachgewiesen hat, fand hauptsächlich in Süddeutschland, die andere: a statt c und zuerst bei Melch. Franck 1631 vorkommend, mehr in Mittel- und Norddeutschland Eingang. — Was nun aber die eigentliche Herkunft unsres Liedes und seiner Melodie betrifft, wollte man es bis jetzt durchaus nicht Wort haben, daß beide von Luther frei gedichtet und gesungen sein sollen. Da jedoch ältere Vorlagen nicht aufgefunden sind, mußte man sich arg winden und drehen und kam doch nur zu lauter „vielleicht", „höchst unwahrscheinlich", „sofern hervorgegangen sein könnte", und was dergleichen vage Ausflüchte mehr sind. Weil Luthers Lied und Val. Trillers „Es kam ein Engel hell und klar" einige Anklänge haben, sollen beide verschiedene Bearbeitungen einer „gemeinsamen älteren Vorlage" sein, die aber niemand kennt. Und speciell in Bezug auf die Melodie ist gesagt worden: „vielleicht gehörte sie ursprünglich einem allgemein beliebten Wiegenliede an und wurde auf Luthers Lied von dessen frühestem Herausgeber übertragen, weil dasselbe eines gleichen Maßes und Tones mit jenem war," oder: „eine im Jahr 1430 auf ein Weihnachtslied übertragene (wenn nicht demselben ursprünglich angehörige) Weise" soll in Betracht kommen, „sofern aus ihr die Melodie „Vom Himmel hoch" hervorgegangen sein könnte."[2]) Die Überzeugung, daß das Lied „vom Kindlein Jhesu zu Beth-

[1]) Auch in den deutschen katholischen Gesangbüchern war unsre Melodie mit dem Text Val. Trillers „Es kam ein Engel hell und klar" vielfach im Gebrauch. Vgl. die Nachweise bei Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. Nr. 82. S. 342.

[2]) Vgl. diese mehr als zweifelhaften, an den Haaren herbeigezogenen Vermutungen bei Bäumker, a. a. O. I. S. 344. 345; v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. S. 158. 159, und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. 217. Bis zu welchen lächerlichen Ungeheuerlichkeiten das Bemühen geführt hat, unsre Melodie durchaus auf eine Volksweise zurückführen zu wollen, vgl.

Digitized by Google

lehem geboren" von Luther gedichtet sei, wird dem deutschen evangelischen Christenvolk niemand rauben. Warum soll es aber dann gerade einem Manne wie Luther gegenüber so gar schwer sein zuzugeben, daß er in seiner kindlichen Weihnachtsfreude auch die frische, fröhliche Weise gesungen habe?[1]) — Von Tonsätzen über die Melodie, die in Neudrucken für den kirchlichen Chorgesang zugänglich sind, nennen wir: den 5stimmigen Satz von Joh. Eccard 1597, bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. Beisp. Nr. 122. S. 118; Ausg. von Teschner I. Nr. 4. S. 8. 9; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 74c. S. 123; die vierstimmigen Sätze: von Seth Calvisius 1597, bei Erk und Filitz, Choralsätze I. 1845. Nr. 5. S. 3; Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen 1831. Nr. 19. S. 32; von Jakob Prätorius 1604, bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 3. S. 2; Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 74b. S. 122; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 1b. S. 1; mein Ch.-B. I. Nr. 41. S. 28; von Hans Leo Haßler 1608, bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 4. S. 3; Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 74a. S. 122; Jakob und Richter, a. a. O. I. Nr. 1b. S. 2; mein Ch.-B. I. Nr. 44. S. 30; von Mich. Prätorius 1609, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 98. S. 44. Ferner die folgenden Sätze von Seb. Bach: 1. am Schluß des ersten Teils des Weihnachts-Oratoriums zu Str. 13 „Ach mein herzliebes Jesulein", bei Erk, Bachs Choralgesang. II. Nr. 295. S. 97. 98; mein Ch.-B. I. Nr. 42. S. 28. 29; 2. Schluß-Choral des zweiten Teils des Weihnachts-Oratoriums zu Str. 2 „Wir singen dir mit deinem Heer" des Liedes „Wir singen dir, Immanuel" von Paul Gerhardt,[2]) bei Erk, a. a. O. II. Nr. 296. S. 99. 100; mein Ch.-B. I. Nr. 45. S. 30. 31; 3. im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums zu Str. 8 „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall" des Liedes „Schaut, schaut! was ist für Wunder dar?" von Paul Gerhardt, bei Erk, a. a. O. II. Nr. 297. S. 100; 4. am Schluß des ersten Teils des Magnificat in D-dur, Choral-Motette in Pachelbelscher Orgelchoralform zu Strophe 1 „Vom Himmel hoch, da komm ich her", bei Erk, a. a. O. II. Nr. 298. S. 101—103.[3]) Endlich,

---

man Euterpe 1853. Nr. 1. S. 7 u. 8, und dagegen Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. S. 220. 221.

[1]) Die Meinung Böhmes, Altdeutsches Liederbuch 1877. S. 623: „Der Umstand, daß zu Luthers Zeit und lange nachher die weltliche Weise beim Kranzsingen sehr im Schwange war und immerfort auf den Tanzplätzen gehört wurde, mochte wohl Dr. Luther veranlaßt haben, seinem Weihnachtsliede eine andere, eigene Weise anstatt der erborgten Tanzweise zu geben," ist doch wohl plausibler als alle die angeführten „vielleicht", „wahrscheinlich", „es könnte sein" u. dgl.

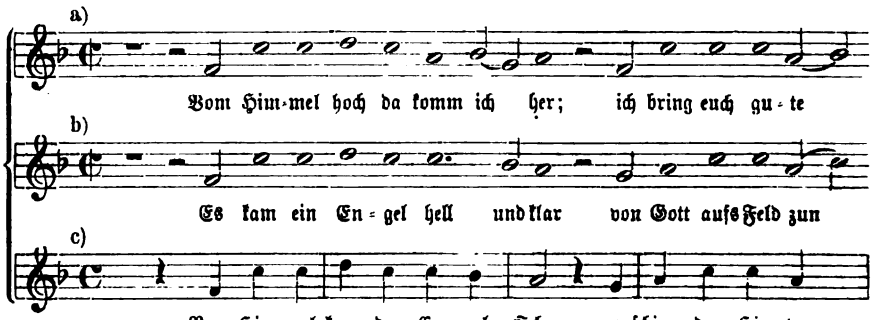
[2]) Erk, a. a. O. II. S. 126 frägt hier merkwürdigerweise: „Text woher?" als ob er Gerhardts allbekanntes Lied nicht gekannt hätte.

[3]) Über die Idee und den Zweck Bachs bei Einlage dieses und noch dreier andern Weihnachtsstücke ins Magnificat vgl. Spitta, Bach II. S. 199—206.

Digitized by Google

um auch noch einige neuere Sätze zu nennen: den von Joh. Friedr. Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 55, in meinem Ch.-B. I. Nr. 43. S. 29, und den von Julius Schäffer, Bierst. Ch.-B. 1880. Nr. 140. S. 163, in meinem Ch.-B. I. Nr. 46. S. 31. — Daß unsre musikalisch so schön gerundete und fließende Weise von jeher die Grundlage für zahllose Orgelwerke jeder Art und jeglichen Umfangs abgegeben hat, ist bekannt. Diese Werke auch nur teilweise hier registrieren zu wollen, würde jedoch zu weit führen; nur eines derselben muß aber als die Krone aller gleichwohl genannt werden: Seb. Bachs „Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch da komm ich her". Edition Peters Nr. 244. Bachs Orgelwerke Bd. V. 2te Abtl. Nr. 4. S. 92—101.[1])

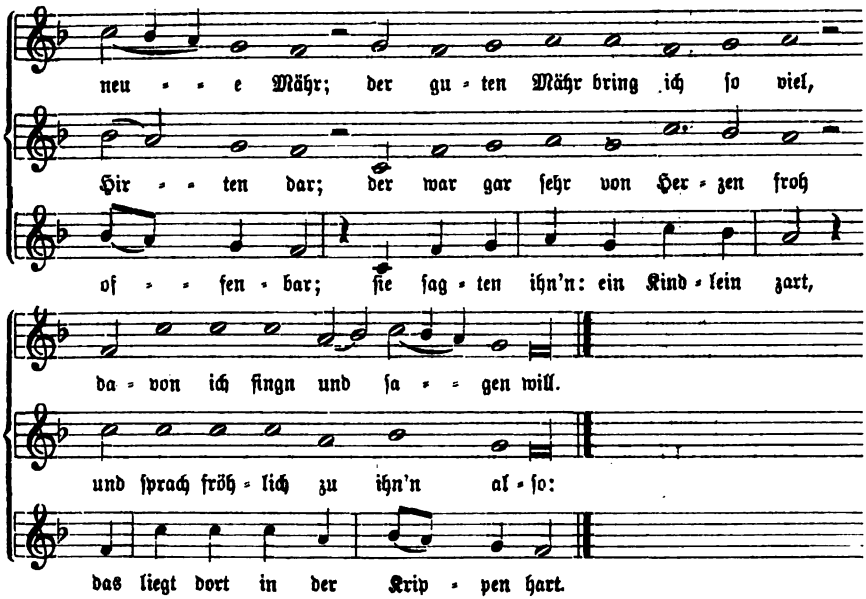
Vom Himmel kam der Engel Schar, Choral. Als dieses Weihnachtslied Luthers im Klugschen G.-B. von 1543. Bl. 11b zuerst erschien, war es durch die Überschrift „Ein ander Christlied, Im vorigen Thon" als Gegenstück ausdrücklich auf das ihm unmittelbar vorangehende Lied „Vom Himmel hoch da komm ich her" bezogen und ihm zugleich dessen „Thon" als Melodie zugewiesen.[2]) Letzteres hatte aber, ehe 1539 seine eigene Weise ans Licht trat, von 1535 an im Klugschen G.-B. die entlehnte Melodie „Aus fremden Landen komm ich her" bei sich gehabt, und diese ist in der Folge auf unser Lied übergegangen und hat sich in zahlreichen Varianten mit demselben bis zur Gegenwart erhalten. Wir geben sie unter a) nach dem Klugschen G.-B. 1535. Bl. 4b, unter b) nach Val. Trillers Gesangbüchlein 1555. Bog. F. IIIb, und unter c) in der jetzigen Fassung aus Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 2. S. 2:



[1]) Vgl. das Nähere über dieses Werk bei Spitta, a. a. O. II. S. 698—701 und Anhang A. Nr. 63. S. 846.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Luthers Lieder 1840. Nr. V. S. 29. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 49. S. 28. 29. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. S. 6. 7.

Digitized by Google



Es wird dieſe Melodie allgemein als die weltliche Weiſe „Aus fremden Landen komm ich her" angeſehen, eines Liedes, das „beim Kranzſingen unter der Dorflinde angeſtimmt wurde," und welches „das Produkt eines fahrenden Sängers" ſein ſoll, deſſen Entſtehen „mindeſtens ins 15. Jahrhundert, wenn nicht ſchon in Nithardts Zeit (Anf. des 13. Jahrh.) zu ſetzen ſei.[1]) Allein das weltliche Lied „Wie man umb den Krantz ſinget" iſt erſt aus fliegenden Blättern der Zeit von c. 1550 bis 1570, und die Melodie nur aus der geiſtlichen Verwendung zu den beiden Weihnachtsliedern Luthers und deren Gegenſtück von Val. Triller bekannt. Freilich weiſen hier die Überſchriften immer auf den „Thon, auff die noten, Aus frembden landen kom ich her" hin;[2]) aber ſolange nicht ein Dokument aus der Zeit vor 1535 zum Vorſchein kommt, in dem die Weiſe mit dem weltlichen Text verbunden erſcheint, iſt ihr Urſprung doch nicht abſolut ſicher. — Ihre Verbreitung — im 16. Jahrhundert noch öfters mit „Vom Himmel hoch da komm ich her,"

[1]) Vgl. die Auseinanderſetzungen hierüber bei Böhme, Altdeutſches Liederbuch 1877. Nr. 271. S. 350—354, wo auch der weltliche Text mitgeteilt iſt, der der Melodie urſprünglich zugehört haben ſoll.

[2]) So ſteht in „Vier Geyſtliche Reyen Lieder." Nürnb. bei Kunigund Hergotin zwiſchen 1528—1538. Nr. 1 die Überſchrift: „Ein Reyenlied, im thon, wie man umb krentz ſingt;" in „Geiſtliche Ringeltentze" (Durch Balten Vogt). Magdeb. 1550. Bl. A 7b: „Ein ander Ringeltantz, wie man ſinget, Von Himmel hoch da komm ich her"; bei Babſt, G.-B. 1553. II. Nr. XXXVI: „Ein ander Abendreien, Im Thon, Aus fremden landen kom ich her;" bei Val. Triller, G.-B. 1555. Bl. F IIIb: „Auff die noten, Aus frembden landen kom ich her" u. ſ. w. Vgl. auch Riederer, Abhandlung 1759. S. 259.

Digitized by Google

später fast ausschließlich mit unsrem Liede — ist eine nur beschränkte geblieben. Sie stand in den G.-BB. von Wolff 1569, Keuchenthal 1573, Zinckeisen 1584, Burmeister 1601, Schott 1603, Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. XXVII u. a., ist auch von v. Tucher, Schatz II. Nr. 54. S. 23 und Layriz, Kern I. Nr. 148. S. 9 wieder aufgenommen worden. In Hamburg aber hat sie sich bis zur Gegenwart herab im Kirchengebrauch erhalten: bei Eler, Cantica sacra 1588; Wolder, Katechismus-G.-B. 1598; im Hamb. Mel.-G.-B. 1604. Nr. 68, dann bei Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. S. 306. 307, Schwenke, Ch.-B. 1832. Nr. 116. S. 118 und Mel.-Buch 1845. Nr. 158. S. 59 u. s. w. — Die folgenden zwei neugedruckten Tonsätze über unsre Melodie können wir noch nachweisen: einen von Jakob Prätorius 1604, bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze I. 1845. Nr. 16. S. 10, und Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 2a. S. 2. 3; den andern von Michael Prätorius 1607, bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 17. S. 11; v. Tucher, Schatz II. Nr. 54. S. 23; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 90. S. 141, und Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 2b. S. 3.[1])

Von Adam her so lange Zeit, Choral. Michael Weiße hatte seinem noch jetzt in kirchlicher Geltung stehenden Adventslied als dem ersten im ersten Gesangbüchlein der Böhm. Br. 1531. Bl. A. Ia.b. die Weise des altkirchlichen Hymnus „Veni redemptor gentium“ (vgl. den Art.) in nicht mensurierter, hymnischer Fassung beigegeben. In dieser Form pflanzte das Gesangbuch der Brüder die Weise fort,[2]) in ihr kam sie mit dem Liede auch in das Babstsche G.-B. 1545. II. Nr. XXXI und damit in den deutschen evangelischen Kirchengesang. Sie war so in den deutschen Gesangbüchern des Reformations-Jahrhunderts allgemein verbreitet und erhielt sich in einzelnen Gesangbüchern (z. B. dem Dresdner

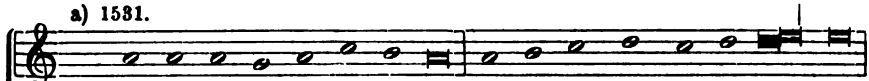
[1]) Da und dort kommen mit unsrem Liede verbunden noch einige andre Melodien vor; doch sind dies nicht eigene, sondern entlehnte. Bei Wolder, Katech.-G.-B. 1598. Nr. 68 ist ihm eine Umbildung der vorreformatorischen Weise des „Puer nobis nascitur“ zugeeignet, vgl. die Art. „Nun jauchzt dem Herren alle Welt“ (Bd. II. S. 402) und „Uns ist geborn ein Kindelein“ (Bd. III. S. 714. 715); Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 22. S. 11, Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 77 und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 33 haben bei unsrem Liede eine Umbildung der Tenormelodie des „Puer natus in Bethlehem“ (vgl. Bd. II. S. 759); bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 49. S. 141 steht bei demselben eine Umbildung des „A solis ortus cardine“ mit einem Tonsatz von Mich. Prätorius 1607, und im Hermannsburger Ch.-B. 1876. Nr. 618. S. 231 ist ihm die Mel. „Sing heut und freu dich Christenheit“ (vgl. den Art. Bd. III. S. 405) aus Böhm. Br. G.-B. 1566. Bl. 223 zugeteilt.

[2]) So steht sie z. B. im G.-B. von 1544. Bl. I. 1566. Bl. 12a. 1580. Bl. 11. 1611. Nr. 1 ꝛc. Erst im G.-B. von 1694 hat das Lied eine andre Melodie, nämlich die Weise „Lob sei dem allmächtigen Gott“ (vgl. den Art. Bd. II. S. 80, vierte Mel.) aus Barth. Gesius' „Geistliche deutsche Lieder ꝛc.“ 1601. Nr. II.

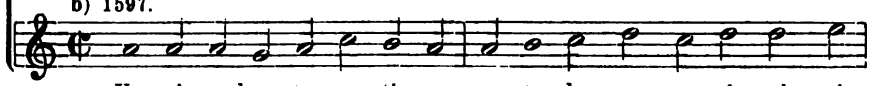
Digitized by Google

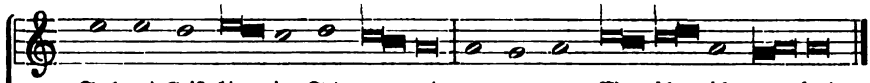
von 1656) bis tief ins 17. Jahrhundert herein. In den Kantionalen der Harmoniſten ſodann erſchien ſie in choralmäßig vereinfachter und menſurierter Faſſung, z. B. bei Calviſius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. II und bei Schein, Kantional 1627. So nahm ſie Joh. Crüger in ſeine Geſangbücher ſeit 1640 auf (Praxis piet. mel. 1662—1733, auch durch alle Ausg. der Frankf. Praxis bis 1700), und ſo hat ſie in der Gegenwart noch v. Tucher, Schatz II. Nr. 99. S. 44; Layriz, Kern II. Nr. 329. S. 111; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1188. S. 907 u. a. Wir geben ſie in beiden Formen:

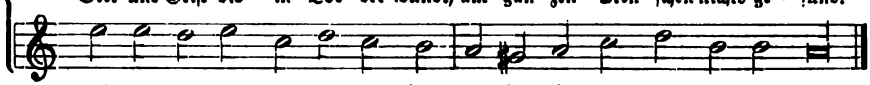
a) 1531.



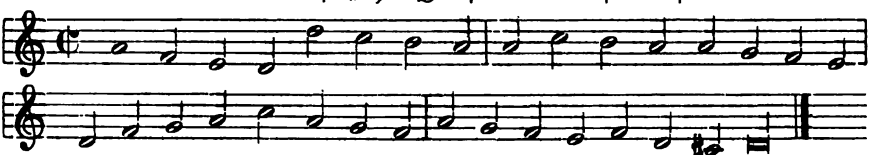
b) 1597.



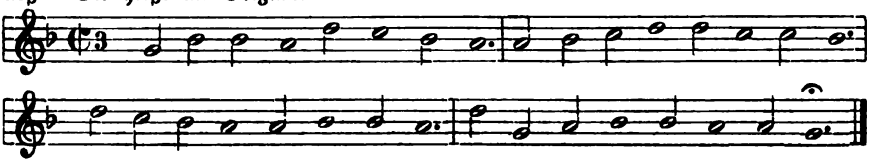




Außer dieſer entlehnten Weiſe erhielt unſer Lied im deutſchen Kirchengeſang auch noch zwei eigene Melodien. Die erſte derſelben aus Melchior Vulpius G.-B. 1609. S. 10. Nr. 3 iſt „ohne Zweifel" von Vulpius erfunden und lautet:

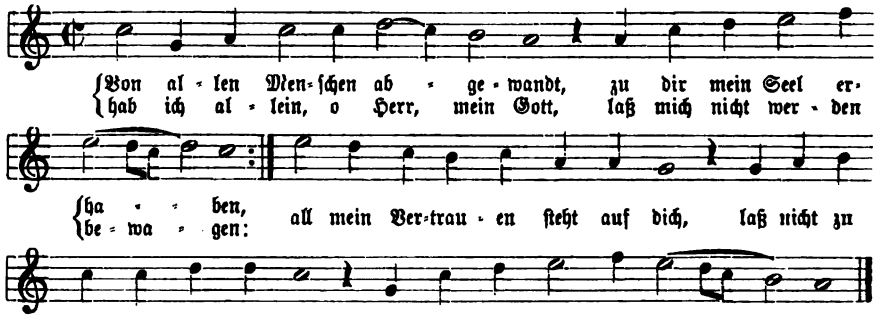


Sie hat in älteren Geſangbüchern keine Aufnahme gefunden, iſt aber von v. Tucher, Schatz II. Nr. 100. S. 44. 45 mit Vulpius Tonſatz wieder hervorgezogen und nach ihm noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 10. S. 4. 5 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1189. S. 908 neu gedruckt worden. — Die zweite eigene Weiſe von Friedr. Funck erſchien im Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 136, das ſie in der Ausg. von 1694. Nr. 142. S. 82 nochmals brachte, 1695 aber wegließ. Sie heißt im Original:

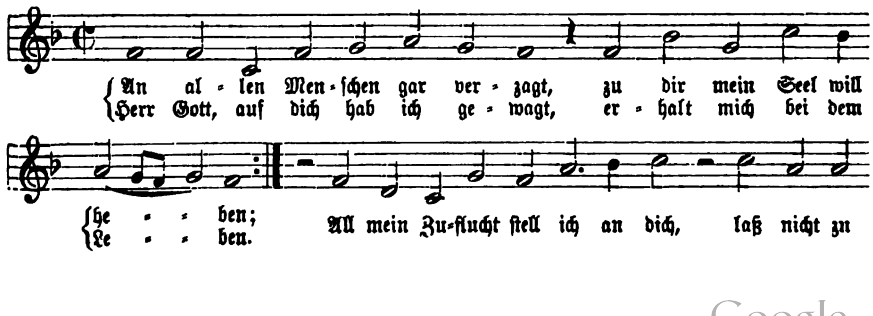


Digitized by Google

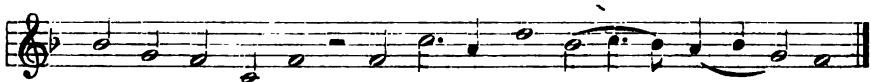
Von allen Menſchen abgewandt, Choral. Es ſind hier drei Lieder über den 25. Pſalm zu unterſcheiden, die aber alle drei enge Beziehungen zu einander haben. Das erſte und älteſte derſelben, von dem Rigaiſchen Prediger Andreas Knöpken und urſprünglich niederdeutſch, erſchien mit noch zwei andern Liedern Knöpkens als Anhang zu Burkard Waldis' Spiel „De parabell vam vorlorn Szohn." Riga 1527. Bl. L und in der Rigaiſchen Kirchenordnung 1530. Bl. Piij; dann in hochdeutſcher Übertragung in Valten Schumanns G.-B. 1539. Bl. 103. Im G.-B. von Chr. Adolf Nyſtad. (1542). Bl. 32 hatte es die folgende eigene Melodie bei ſich:



die in den alten Geſangbüchern und Kantionalen — im G.-B. von Wolff 1569; Zinkeiſen 1584; Eler, Cantica sacra 1588; Wolder, Katechismus-G.-B. 1598; Caſſeler G.-B. von 1601 an; Schotts G.-B. 1603; Hamb. Melodeyen-G.-B. 1604; bei Mich. Prätorius 1610 u. a. — eine ziemliche Verbreitung hatte und im Hamb. Muſicaliſch Handbuch 1690, bei Frieſe, Ch.-B. 1703 und 1712, Bronner, Ch.-B. 1715. Nr. 318. S. 308—310, Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 50. S. 26 und König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 284 bis ins 18. Jahrhundert herein ſich erhielt. Neuerdings hat ſie v. Tucher, Schatz II. Nr. 241. S. 126. 127 zugleich mit dem Tonſatz des Michael Prätorius von 1610 wieder abdrucken laſſen. — Das zweite Lied „An allen Menſchen gar verzagt" bearbeitete Burkard Waldis auf der Grundlage des erſten für ſeinen „Pſalter". Frankf. 1553. Bl. 39, und gab ihm zugleich die folgende eigene Melodie ſeiner Erfindung bei:

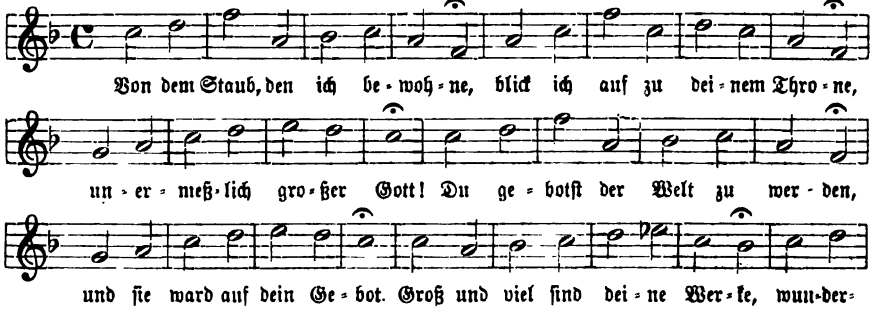


Digitized by Google



die jedoch allein in das große G.-B. der Böhm. Br. von 1566 Aufnahme fand, und jetzt von v. Tucher, Schatz II. Nr. 240. S. 126 wieder hervorgezogen worden ist. — Das Waldissche Lied endlich benützte Nik. Selnecker zu seinem Psalmlied gleichen Anfangs in „Das Dritt Buch vnd letzte Theil des Psalter Dauids ꝛc." Nürnb. 1566. Bl. XXXIIa; er verwies jedoch sein Lied auf die Weise „Es ist das Heil uns kommen her."[1])

Von dem Staub, den ich bewohne, Choral. Dieses Lied von Dr. Balth. Münter fand Aufnahme in das rationalistische Württ. G.-B. 1791. Nr. 37. S. 28. 29, und für dieses Gesangbuch hat es dann auch vier eigene Melodien erhalten. Die erste dieser Melodien erschien in dem von dem Heilbronner Organisten Joh. Wilhelm Keßler bearbeiteten „Wirtemb. vierst. Ch.-B." Stuttgart, Cotta 1792. Nr. 56. S. 49, war aber nicht eine diesem Buche eigentümliche,[2]) sondern dem Liede durch Umstellung und Wiederholung einiger Zeilen nur angepaßt. Sie stammt aus Vierlings Ch.-B. 1789. Nr. 132. S. 72, und ist vielleicht von Vierling selbst zu dem Liede „Der du uns das Heil errungen"[3]) gesungen worden; in ihrer originalen Fassung ist sie bei Wigand, Ch.-B. 1844. Anh. Nr. III. S. 186 und Volckmar, Hess. Ch.-B. 1865 erhalten. Unsrem Lied angepaßt heißt sie bei Keßler:

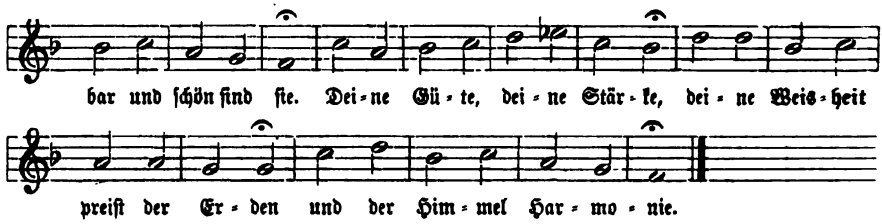


[1]) Man vgl. alle drei Lieder bei Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 144—146. S. 105 bis 109. III. Nr. 753. S. 656. IV. Nr. 336. S. 235. 236.

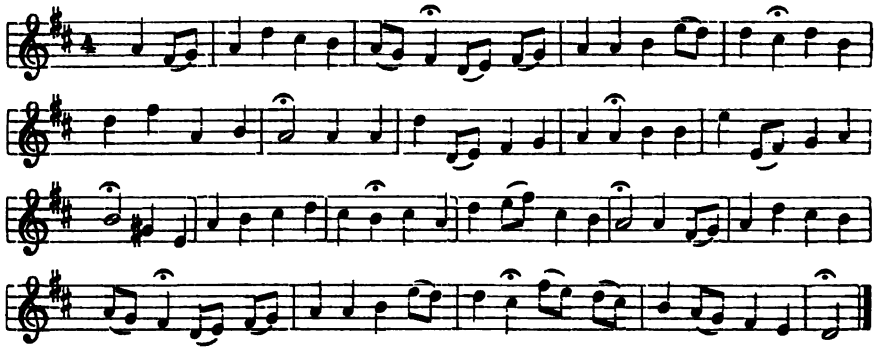
[2]) Zahn, Melodien IV. Nr. 7945. S. 617 meint zwar: „Mel. von Keßler (?)"; allein er hat übersehen, daß es dieselbe Weise ist, die er einige Seiten vorher, Nr. 7932. S. 612 aus Vierlings Ch.-B. von 1789 gebracht hat.

[3]) Dies ist das Lied „Ewig sei dir Lob gesungen" von Erasmus Finx (Geistl. Goldkammer ꝛc. Nürnb. 1664. 2te Ausg. 1675. S. 447. Vgl. Wetzel, Hymnop. I. S. 232) in der Umarbeitung von Joh. Sam. Diterich 1765. Rambach, Anthol. III. S. 242, Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 530 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 190. Suppl. I. S. 49 führen diese Umarbeitung nicht an, obwohl dieselbe z. B. noch Bunsens G.-B. 1833. Nr. 647. S. 353. 354 bringt.

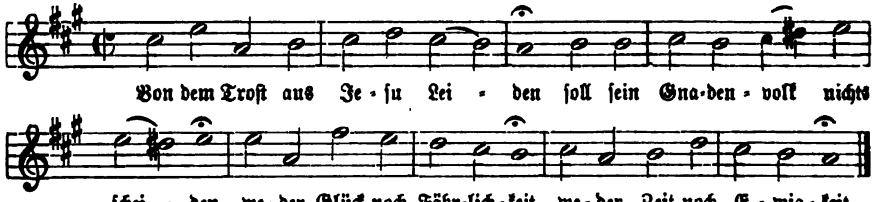
Digitized by Google



— Zwei weitere Weiſen für das Lied, die eine von Chriſtmann 1792, die andere von Knecht 1797, brachte das Württ. Ch.-B. 1799. Nr. LXXIII. S. 82. 83 und Nr. CXXIII. S. 132. 133; doch fanden ſie gar keine Beachtung.[1]) — Eine vierte Melodie endlich hat noch Konrad Kocher für die „Vierſt. Geſänge". Stuttg. 1825. Nr. 129. S. 238 geſchrieben, und ſie kam dann auch ins Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 129. S. 54, ins Württ. G.-B. 1835. Mel.-Anh. Nr. 6. S. 5 und in das Livländiſche Ch.-B. von Punſchel 1839. Sie heißt nach Kochers endgiltiger Redaktion in ſeiner Zionsharfe 1855. I. Nr. 698. S. 318:



Von dem Troſt aus Jeſu Leiden, Choral. Für dieſes Lied der Herrnhuter (von Oldendorp) erſchien im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 19b. S. 14 (1820. S. 20) eine eigene Melodie, die dort mit dem * der „ganz neuen Melodien" bezeichnet, alſo vermutlich von Chriſtian Gregor erfunden iſt. Sie heißt:

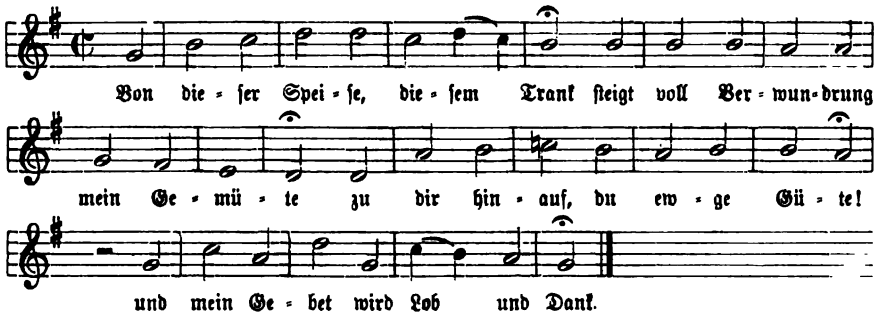


[1]) Nur Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1247. 1248. S. 532 hat die Melodie bei Keßler und die von Chriſtmann nochmals abdrucken laſſen. Jetzt findet man ſie auch mitgeteilt bei Zahn, Melodien IV. Nr. 7944—7946. S. 616. 617.

Digitized by Google

wurde aber bis jetzt nur von Kocher, Stimmen 1838. Nr. 386. S. 438. 439 und Zionsharfe 1855. I. Nr. 415. S. 191 weiter verwendet.[1])

Von dieſer Speiſe, dieſem Trank, Choral. Das Lied des württembergiſchen Oberamtmanns und Dichters rationaliſtiſcher geiſtlicher Lieder, Johann Ludwig Huber, erhielt für das Württ. G.-B. 1791. Nr. 606. S. 310, in dem es in der berüchtigten Rubrik der „Zeit- und Zufallslieder" unter den „Tiſchgeſängen" ſteht,[2]) zwei eigene Melodien. Die erſte derſelben erſchien in dem „Wirtemb. vierſt. Ch.-B." Stuttg., Cotta, 1792. Nr. 155. S. 138, und iſt vielleicht von dem Bearbeiter dieſes Buches, Joh. Wilhelm Keßler, geſchrieben. Doch hat ſie keinen Eingang erlangt. — Eine zweite, von dem Pfarrer Chriſtmann (vgl. den Art.) 1792 komponierte Weiſe wurde im Knechtſchen Ch.-B. 1799. Nr. XLI. S. 48 gedruckt, und ſie erhielt ſich mit dem Liede im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 287. S. 110 und im Württ. G.-B. 1835. Mel.-Anh. Nr. 145. S. 185. Sie lautet im Original:



Von dir, du Gott der Einigkeit, Choral. Dies Trauungslied des Nürnbergiſchen Predigers und Profeſſors Dr. Georg Ernſt Waldau (1745—1817) erſchien erſtmals gedruckt im Braunſchw. G.-B. 1779.[3]) Es hat ſich, obwohl es mit Recht als ein „dürftiges Lied" charakteriſiert wurde, im Kirchengebrauch erhalten und iſt z. B. in Württemberg faſt zum ſtändigen Trauungslied geworden,[4])

[1]) In der Zionsharfe I. S. 555 macht dieſer Choralſammler zu unſrer Weiſe die Bemerkung: „Alte Melodie: Gott, was muß ich nicht erfahren", ohne irgendwie anzudeuten, worauf ſich dieſe Angabe ſtützt.

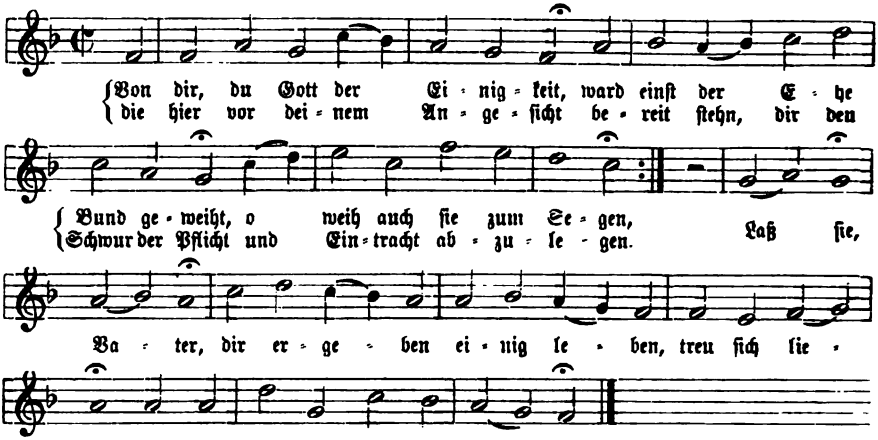
[2]) Es ſcheint auch über Württemberg hinaus bekannt geworden zu ſein; wenigſtens wird es im Liederregiſter des Choralbuchs von Joh. Peter Weimar, 1803. S. 366 aufgeführt und auf die freilich nicht paſſende Melodie „Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geiſt" verwieſen.

[3]) Dem Herausgeber dieſes Geſangbuchs, Dr. Joh. Joachim Eſchenburg iſt es darum bis jetzt zugeſchrieben worden. Vgl. Fiſcher, Kirchenlieder-Lex. II. S. 308, und dagegen Koch, Geſch. des Kirchenlieds. 3. Aufl. VI. S. 225.

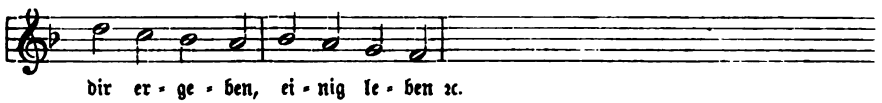
[4]) Auch das Schaffhauſer G.-B. 1841 und das Schleſ. G.-B. 1865 haben es; merkwürdigerweiſe bringt es ſogar der Berliner Liederſchatz 1832. 1840. Nr. 1424. S. 662.

Digitized by Google

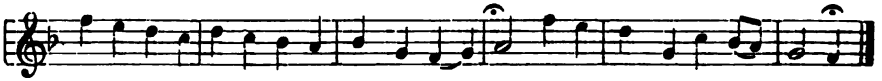
das nach der Melodie „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" gesungen und durch sie in erwünschter Weise gehoben wird. — Eine eigene Melodie für das Lied schrieb Konrad Kocher und veröffentlichte sie zuerst in den „Vierst. Gesängen". Stuttg. 1825. Nr. 115. S. 210. 211 in folgender Fassung:



in der sie auch im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 115. S. 47 und im Württ. G.-B. 1835. Mel.-Anh. Nr. 57. S. 40 stand. In seinen beiden späteren Choralsammlungen, den „Stimmen aus dem Reich Gottes." 1838. Nr. 596. S. 625. 626 und der „Zionsharfe" 1855. I. Nr. 1055. S. 493, fand dann der Komponist für notwendig, sein eigenes Produkt an einzelnen Stellen zu verbessern (!). Er änderte in den „Stimmen" die neunte und zehnte Zeile so:



und in der „Zionsharfe" die vier letzten Zeilen so:

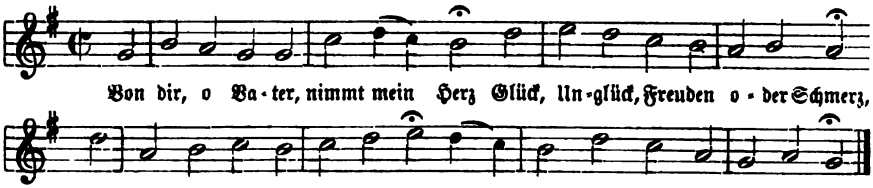


In der Redaktion der „Stimmen" von 1838 hat die Weise jetzt kirchliche Geltung in der Schweiz: sie kam durch Kocher selbst in das Schaffhauser G.-B. 1841 (1867). Nr. 213. S. 398—401 und von da auch in das neue Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 149. S. 187. 188.[1])

[1]) Dies letztere Gesangbuch hat sie dem Liede „O heilger Geist, kehr bei uns ein" beigegeben. Ob aber eine Gemeinde das herrliche Pfingstlied nach solch mattherziger Weise an einem Pfingstmorgen mit Erbauung singen kann, erscheint sehr fraglich, wenn auch Dr. H. Weber, Das neue Gesangbuch ꝛc. Zürich 1891. S. 159 ihr das Wort reden zu sollen meint.

Digitized by Google

Von dir, o Vater, nimmt mein Herz, Choral. Dies Lied von Johann Kaspar Lavater („Fünfzig christliche Lieder". Zürich 1771), eine „Ermunterung zur Geduld", wird gewöhnlich nach einer Parallelmelodie, deren es für sein Versmaß ja viele giebt, gesungen.[1]) Das Baseler G.-B. 1809. Nr. 37 eignete ihm Joh. Heinrich Eglis Weise „Wie sicher lebt der Mensch, der Staub" (vgl. den Art.) zu.[2]) — Eine eigene Melodie von Friedrich Silcher erhielt das Lied in den „Vierstimmigen Gesängen." Stuttg. 1825. Nr. 232. S. 426, wo sie heißt:



Sie wurde im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 232. S. 83 nochmals abgedruckt, dann verschwand sie.[3])

Von edler Art geboren ward, Choral. Vgl. den Art. „Ich dank dir, Gott, für all Wohlthat" im Nachtrag.

Von einer Jungfrau auserkorn, Choral. Vgl. den Art. „Uns ist ein Kindlein heut geborn, Gott mit uns." Bd. III. S. 707. 708.

Von Furcht dahingerissen, Choral. Dr. Balth. Münters „Gebet für Christen, die sich der Sünde Petri bewußt sind" hatte gleich bei seinem Erscheinen in des Verfassers „Zweiter Sammlung geistlicher Lieder." Leipz. 1774 eine erste eigene, arienmäßige Weise von dem „Bückeburger Bach" (Joh. Christoph Friedr. Bach, Konzertmeister in Bückeburg) erhalten. Doch ist sie nicht weiter bekannt geworden. — Für das Württ. G.-B. 1791. Nr. 117 schrieb Justin Heinrich Knecht 1797 eine zweite Melodie, die zwar als Choral gemeint, aber für den

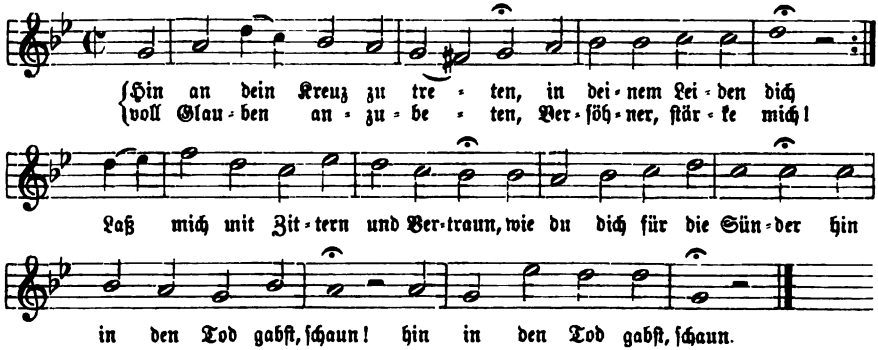
[1]) Das Württ. G.-B. 1842. Nr. 481 z. B. teilt ihm die Weise „Wenn wir in höchsten Nöten sein" zu, das Schweiz. G.-B. 1890. Nr. 262. S. 386. 387 die andere Psalmmelodie „Ihr Knecht des Herren allzugleich".

[2]) Es ist also unrichtig, wenn Zahn, Melodien I. Nr. 688. S. 187 diese als eigene Weise unsres Liedes aufführt. Auch ist diese Melodie nicht nur „wahrsch. v. Egli", wie Zahn meint, sondern sie gehört ihm wirklich als Eigentum zu und steht in seinen „Gellerts geistliche Oden und Lieder." Zürich, 1. Aufl. 1789. Nr. LII. S. 178. 179.

[3]) Noch eine Weise für das Lied von Joh. Adam Seitz (vgl. den Art.) hat Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 849. S. 394 mitgeteilt, sie hat sich aber bis jetzt nicht weiter verbreitet. — In seinem G.-B. von 1838. Nr. 517. S. 566. 567 hatte Kocher eine eigene Melodie bei dem Liede, die in ihrer ersten Zeile mit der Crügerschen Weise „Lob sei dem allmächtigen Gott" übereinkommt und vielleicht eine Anpassung Kochers darstellt.

Digitized by Google

Gemeindegesang unmöglich war. Daher wurde sie für die „Vierst. Gesänge ꝛc." Stuttg. 1825. Nr. 28. S. 53 und das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 28. S. 12 vollständig umgearbeitet und sollte zugleich dem Liede Dr. Gottfr. Bend. Funks „Hin an dein Kreuz zu treten" dienen. In dieser Umarbeitung heißt sie:



Das Original steht im Knechtschen Ch.-B. 1799. Nr. CLXXIII. S. 183.[1]) — Zahn hat noch zwei weitere Melodien beigebracht, die das Lied in rationalistischen Gesangbüchern erhalten hat: die eine (dritte) im Kurpfälz. G.-B. Zweybrücken 1804. Nr. 81. 1823. Nr. 93. S. 103. 104, die hier bis 1838 sich erhielt, die andere (vierte) im Baseler G.-B. von 1809. Nr. 148. Beide sind über die Gesangbücher, in denen sie ans Licht traten, nicht hinausgekommen.[2])

Von ganzer Seele preis ich dich, Choral. Dieses Lied „Um göttliche Regierung" von dem Dichter des Gellertschen Kreises Benj. Friedr. Köhler (1730—1796), aus dessen „Geistliche, moralische und scherzhafte Oden und Lieder." Leipz. 1762. S. 19. 20, kam in der Abänderung von Zollikofers G.-B. 1766. Nr. 50. S. 87. 88 (um es nach der Melodie „In dich hab ich gehoffet, Herr" singbar zu machen) und zu „einem Abendliede umgepaßt" (statt: „bis diesen Tag" — „auch diesen Tag") in das Lüneb. G.-B. 1767. Nr. 989, und ist seitdem im Kirchengebrauch.[3]) Für dieses Gesangbuch erhielt das Lied 1843 die folgende eigene Melodie von dem Hannoverischen Organisten Georg Christian Gottfried Schade:

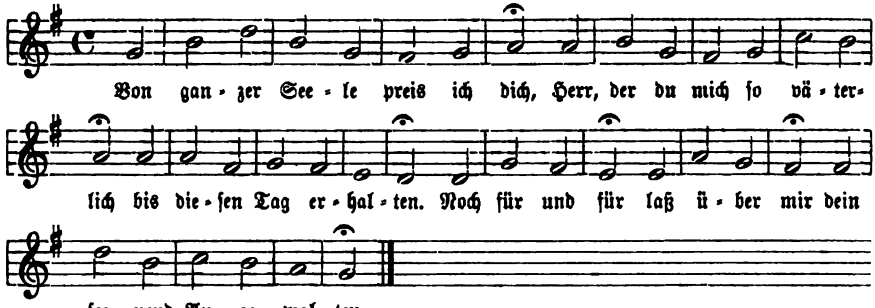
---

[1]) Dasselbe ist abgedruckt bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 901. S. 420 zu „Herr Jesu, wahres Leben." Vgl. auch Zahn, Melodien III. Nr. 4355. S. 47.

[2]) Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, a. a. O. III. Nr. 4356. 4357. S. 48.

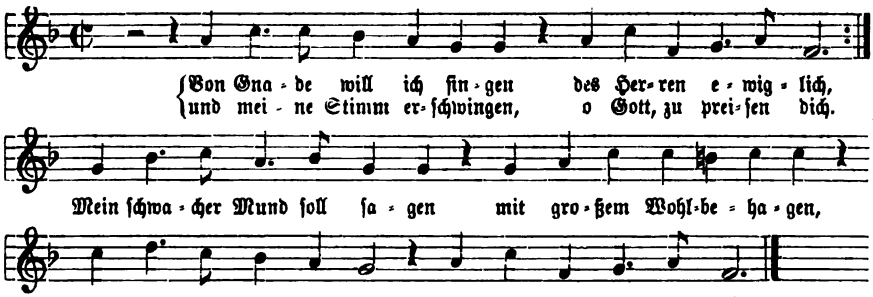
[3]) Vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 392. — Durch den Einfluß des Zollikoferschen G.-B.s kam das Lied auch in das Baseler G.-B. 1809. Nr. 26, und es war ihm hier die Melodie Heinrich Eglis zu dem Gellertschen „Für alle Güte sei gepreist" — aus „C. F. Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Choralmelodien von Joh. Heinrich Egli." Zürich 1789—1829. Nr. VI. S. 20. 21; vgl. auch Zahn, Melodien II. Nr. 2480. S. 115 — zugeeignet.

Digitized by Google

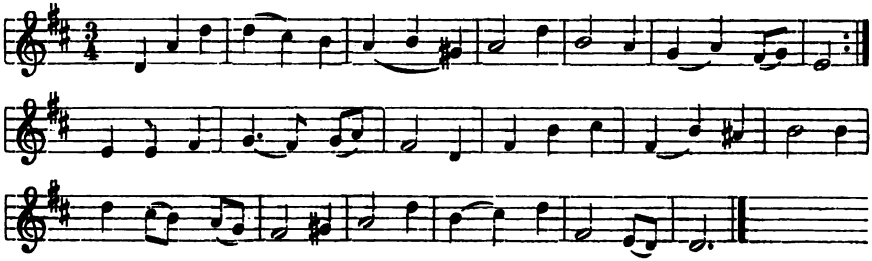


die bei Enckhauſen, Choral-Melodien-Buch. 2. Aufl. 1858. Nr. 163 gedruckt erſchien, und bei Anger und Junghans, Allg. Choralmelodienbuch. Lüneb. 1864, ſowie im Miſſions-Ch.-B. Hermannsb. 1876. Nr. 619. S. 231 erhalten iſt.

Von Gnade will ich ſingen, Choral. Dieſer „Lobgeſang" Joh. Riſts brachte bei ſeinem Erſcheinen in den „Himliſchen Liedern" 1642. Vtes Zehen. Nr. 7 (Ausg. 1652. S. 290) die folgende erſte eigene Melodie von Johann Schop mit:

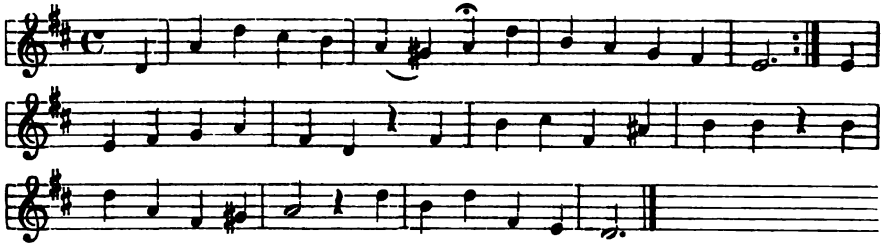


Sie iſt jedoch nur von wenigen alten Geſangbüchern aufgenommen worden und hat kirchliche Geltung nicht erlangt. — Eine zweite Weiſe für das Lied trat im Freylinghauſenſchen G.-B. II. 1714. Nr. 584. S. 844. 845 ans Licht und ſie iſt die eigentlich kirchliche geworden. Ihre originale Faſſung in dreiteiligem Takt iſt dieſe:

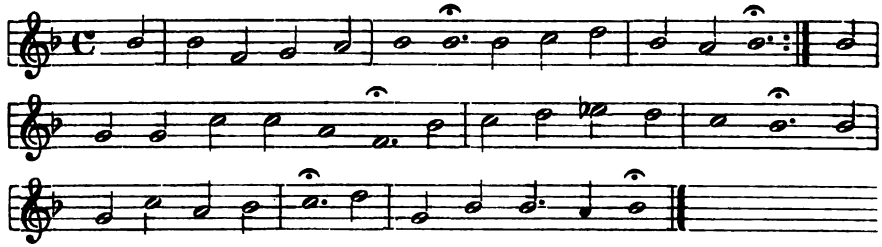


Digitized by Google

die bei Freylinghausen Gef.-Ausg. 1741. Nr. 1229. S. 831. 1771. Nr. 1229. S. 791, im Wernigerod. G.-B. 1738 (—1766). Nr. 733. S. 742, in den Wernigerod. Melodeyen 1767. S. 74 (in beiden letzteren Büchern zu Allendorfs Lied „Fort, fort, mein Herz, zum Himmel") und noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 339. S. 155[1]) fortgepflanzt wurde. In den Kirchengebrauch aber kam sie in der vereinfachten Form in vierteiligem Takt, welche sie bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 389 („Andere Melodie") erhalten hat und welche heißt:



Sie steht so bei Müller, Ch.-B. 1754. Nr. 565; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 182. S. 205; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 384. S. 185; Brähmig, Ch.-B. (1859). Nr. 226. S. 166; Volckmar, Ch.-B. 1863; Lehmann, Ch.-B. 1873, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 682. S. 581. — Noch eine dritte Melodie erschien bei Witt, Psalmodia sacra 1715. Nr. 396. S. 231, und ist vielleicht von Witt selbst erfunden. Sie lautet in dessen Zeichnung:



ist aber nur von König, Harm. Liederschatz 1738. S. 389 an erster Stelle, und in den Wernigerod. Melodeien 1767. S. 298 aufgenommen worden.

Von Gott will ich nicht lassen, Choral. Ludwig Helmbold[2]) verfaßte sein allbekanntes Vertrauenslied, das auf seinem Gang durch die Zeiten der Kirche

[1]) Die Melodie, welche Kocher unter Nr. 340 unserm Liede als „Andere Weise" giebt, ist keine eigene desselben, sondern die entlehnte des Ristischen Liedes „O freundlicher, o süßer", die Mich. Jakobi für Ristis „Kreuz-, Trost-, Lob- und Dankschule" 1659. Nr. 27 gesungen hat. Vgl. auch Zahn, Melodien III. Nr. 5549. S. 453.

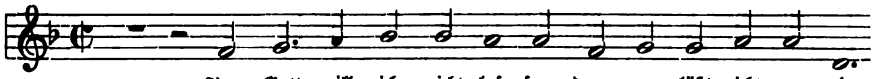
[2]) Irrtümlich hatte zuerst das Dresdn. G.-B. 1590. S. 313. 1593. S. 264 das Lied Nikolaus Hermann als Verfasser zugeschrieben, ein Irrtum, der durch die alten Nürnb. G.-BB. (z. B. 1599. S. 655), durch Scheins Kant. 1627. S. 374 und Vopelius' G.-B. 1682. S. 806 weite Verbreitung erlangte.

Digitized by Google

mit beſonders reichem Segen gekrönt worden iſt, 1563 aus beſonderer Veranlaſſung[1]) und im Hinblick auf eine ſchon vorhandene Singweiſe, die ihm ſo ſehr gefiel, daß er von ihr ſagte:

„Darumb weil diſe Melodei
So lieblich iſt an ſtimmen,
Daß ein Gottsförchtigs hertz-darbey
In Freuden möchte ſchwimmen,
Hab ich darunder wort gefügt
Welch jedermann mag ſingen,
Er ſey worin er wöll geübt,
Solln jhm kein'n ſchaden bringen."

Dieſe Melodie iſt nach traditioneller, auch jetzt noch allgemein feſtgehaltener Annahme die weltliche Weiſe des Jägerliedes „Einmal thät ich ſpazieren" oder „Ich ging einmal ſpazieren",[2]) obwohl bis jetzt kein Druck aufgefunden wurde, in dem ſie mit dieſem verbunden vorkommt. Vielmehr erſcheint ſie in den älteſten Drucken aus der Zeit zwiſchen 1560—1569 immer als die „eygen weiß" des geiſtlichen Liedes „Ich ging einmal ſpazieren", das eine Parodie des weltlichen ſein ſoll.[3]) Mit unſrem Liede verbunden, wurde ſie erſtmals gedruckt in den „Chriſtlichen vnd Tröſtlichen Tiſchgeſengen" des Joachim Magdeburg. Erfurt 1572. Bog. C. cIII in dieſer Zeichnung:

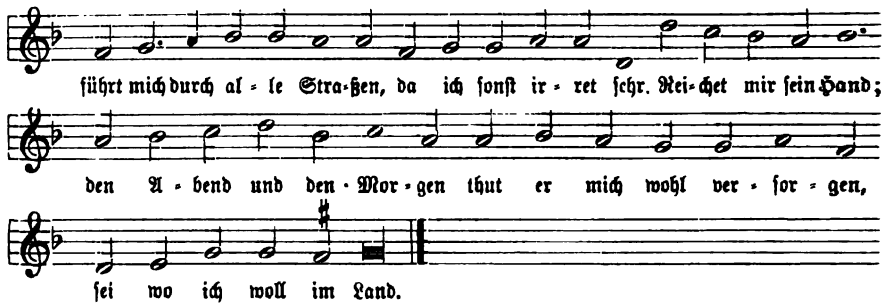


[1]) „Zu ehren vnd wolgefallen der tugentſamen Frawen Reginen Helbichin, Ehegemahl des Hochgelehrten Herrn Doctoris Pancratij Helbich, jetziger zeit Rectoris in der Hohenſchul zu Erffurt," als dieſe Frau mit ihrer Familie vor der Peſt aus Erfurt zu fliehen im Begriff war.

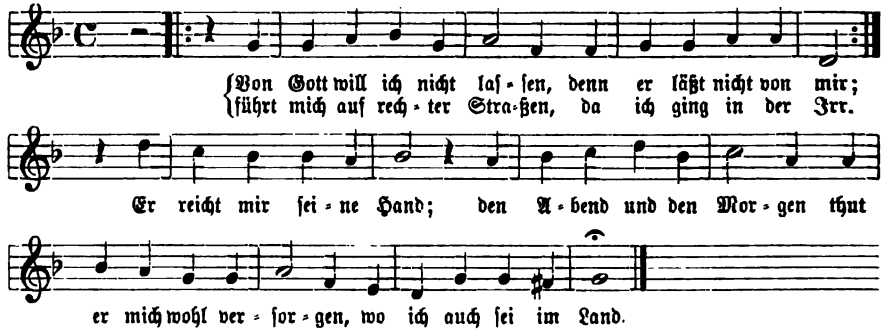
[2]) Vgl. den Abdruck dieſes Liedes bei Wackernagel, Kirchenlied. Erſte Ausg. 1841. S 853. 854.

[3]) Vgl. dieſes bei Wackernagel, a. a. O. IV. Nr. 229. 230. 231. S. 157—160. Übrigens iſt gerade dieſes Lied einmal im Bonner G.-B. 1564. II. Bl. CXXXVij auch auf den „thon: Ich weis ein ſtoltze Müllerin" verwieſen. Vgl. dieſen Ton bei Böhme, Altdeutſches Liederbuch 1877. Nr. 43. 44. S. 121—124 und Publik. der Geſellſch. für Muſikforſchung. Bd. IV. S. 170—176 aus Otts Liederbuch 1544. Nr. 58. — v. Winterfeld, Ev. Kirchengeſ. I. S. 420—424 hat ſich auf vier Quartſeiten abgemüht, die Weiſe für ſeinen Liebling Joh. Eccard als Erfinder zu gewinnen, aber es iſt vergebliche Mühe geweſen. Dagegen findet man auch jetzt noch die Annahme, unſre Weiſe ſei die franzöſiſche Volksmelodie „Ma belle si ton âme se sent or allumée," die aber erſt bei Besard, Thesaurus Harmonicus . . . Coloniae Agripp. Anno M.DCIII. Fol. IV. Bl. 73a gefunden wurde. Vgl. Walther, Muſik. Lex. 1732, S. 91 und Beiſp. Tab. III. Fig. 5. Becker, Hausmuſik 1840. S. 69 und noch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. Dagegen bemerkt Ludwig Erk, Ch.-B. 1863. S. 250: „Die Volksweiſe erachte ich für eine urſprünglich deutſche, nicht franzöſiſche," und Böhme, a. a. O. S. 753: „das Wahre iſt: der berühmte Lauteniſt Beſardi hat unſre um jene Zeit weit verbreitete deutſche Volksweiſe mit wenig Abänderung zu einem franzöſiſchen Chanson (als „Air de Court" bezeichnet er ſie) benützt."

Digitized by Google



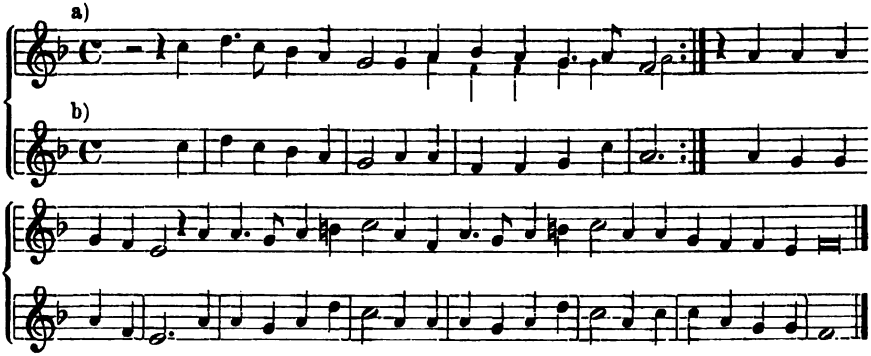
und hat ſich dann, indem ſie verſchiedene kleinere Abänderungen, von denen die Erweiterung der fünften Zeile durch einen Auftakt die nennenswerteſte iſt, ziemlich raſch im Kirchengeſang eingebürgert. Jetzt iſt ſie längſt ökumeniſch und lautet in der vom Eiſenacher G.-B. 1853. Nr. 123. S. 114 und dem Mel.-Buch zum Evang. Militär-G.-B. 1892. Nr. 76. S. 39 feſtgeſtellten Form:



— Für den Kirchenchor können wir noch die folgenden neugedruckten Tonſätze über unſre Melodie nachweiſen: den von Leonhard Schröter 1587 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 119b. S. 180. 181 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 70. S. 50; den von Joh. Eccard 1597 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. Beiſp. Nr. 110. S. 103, und den von Barth. Geſius 1601 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 359b. S. 533. 534, dieſe drei Sätze fünfſtimmig; dann die vierſtimmig-choralmäßigen: von Hans Leo Haßler 1608, Ausg. von Teſchner (1865). S. 6 und bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 119a. S. 179. 180; von Mich. Prätorius 1610 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 303. S. 164. 165, und von Joh. Jeep 1629 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. N. 29. S. 88. 89 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 71. S. 50. 51; endlich vier Sätze von Seb. Bach: 1. Schlußchoral der Kantate „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende" mit Strophe 6 („All ſolch dein Güt wir preiſen") von „Helft mir Gotts Güte preiſen", bei Erk, Bachs Choralgeſ. I. Nr. 45. S. 27; 2. Schlußchoral der Kantate „Herr, wie du willt, ſo ſchicks mit mir" zu Str. 9 („Das iſt des Vaters Wille") unſres Liedes, bei Erk, a. a. O. I.

Digitized by Google

Nr. 46. S. 28; 3. und 4. zwei Sätze unbekannter kirchlicher Bestimmung in den Choralgef. Ausg. 1832. Nr. 332. S. 190 und Nr. 364. S. 207. — Außer dieser entlehnten Weise kommt nun aber für unser Lied auch noch eine eigene Melodie von Johann Crüger in Betracht.[1]) Dieselbe erschien in dessen G.-B. von 1640. Nr. 200. S. 499 mit seiner Namensschiffer bezeichnet, wurde in der Praxis piet. mel. fortgepflanzt und ist jetzt in der Fassung Kühnaus, Ch.-B. I. 1786. Nr. 68. S. 73 ziemlich verbreitet. Wir geben sie unter a) in der Originalfassung Crügers, mit der durch kleine Noten angedeuteten Umbildung der zweiten Zeile, wie sie Crüger in der Praxis 1653 und der Psalm. 1657 selbst vorgenommen hat und wie sie jetzt noch gesungen wird, und unter b) in ihrer jetzigen Gestaltung nach dem Mel.-Buch zum Evang. Militär-G.-B. 1892. Nr. 75. S. 39:



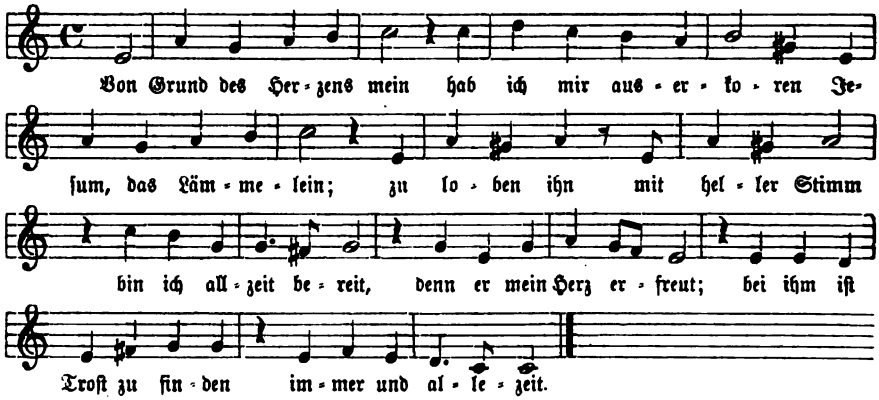
Zur Verbreitung dieser Melodie führen wir an: Kühnaus Ch.-B. 1817—1885 (z. B. 1837. Nr. 301. S. 90); Naue, Ch.-B. 1829; die Berl. Ch.-BB. von A. W. Bach 1830 und Marx 1832; Gütersloher Haus-Ch.-B. 1844 (5. Aufl. 1858. Nr. 99. S. 78); Layriz, Kern III. Nr. 576. S. 120; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 309. S. 109; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 487. S. 451; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 385. S. 185; Brähmig, Ch.-B. 1859. Nr. 227. S. 166; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 250. S. 206; Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. I. Nr. 109. S. 99; Ch.-B. der Prov. Sachsen 1885. Nr. 162. S. 87; Hermannsb. Ch.-B. 1876. Nr. 621. S. 232; Kawerau, Ch.-B. für Brandenb. 1888. Nr. 156 A. S. 98; Zimmer, Mel.-Buch 1888. I. Nr. 66. S. 29 u. s. w.

Von Grund des Herzens mein, Choral. Das weltliche Lied „Von Grund des Herzen mein hab ich mir auserkoren" ist mehrfach geistlich

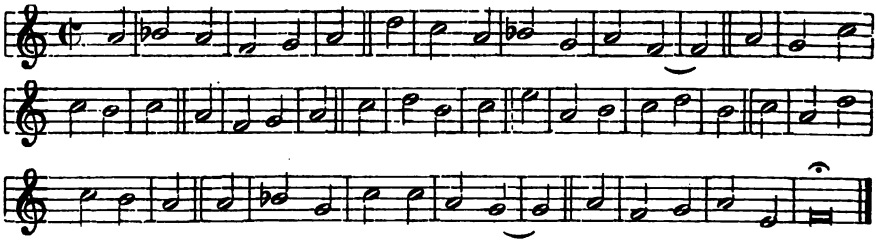
[1]) Es sind noch zwei andere eigene Weisen für das Lied vorhanden, die aber keine kirchliche Geltung erlangt haben. Die eine, aus dem Dresd. Codex M. 53, ist mitgeteilt bei Böhme, a. a. O. Nr. 642 a. S. 752; die andere von Joh. Steurlein, in dessen „XXI Geistliche Lieder". Erfurt 1575. Nr. XIX ist abgedruckt bei Zahn, Melodien III. Nr. 5265. S. 352. 353.

Digitized by Google

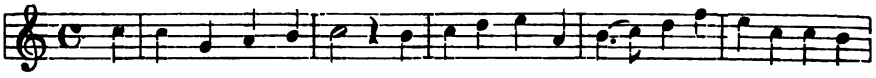
umgedichtet („Vth Wehltlikem in Geiſtliken Vorſtandt gebracht") worden. Zu dieſen Umdichtungen bemerkten die alten Geſangbücher: „Zu ſingen im Thon eines Weltlichen Liedes Val. Hausmann, ſo gleiches Anfangs wie dieſes," oder: „Im weltlichen Thon: Von Grund deß ꝛc." Das ältere von zwei geiſtlichen Liedern dieſes Anfangs, die wir hier zu berückſichtigen haben, erſchien in dem Dreiliederdruck: „Drey Schöne Geiſtliche Lieder, erſt new in Truck außgangen. Gedruckt zu Coſtnitz. 1607,"[1]) und war in den Geſangbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts ziemlich verbreitet. An eigenen Melodien hat dasſelbe die folgenden erhalten: 1. bei Frieſe, Hamb. Ch.-B. 2te Ausg. 1712. S. 132 die Weiſe:



die auch noch bei Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. Nr. 516. S. 313—315, Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 243a. S. 116 und König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 286 als „Dritte Melodie" ſich findet. — 2. im Ch.-B. für Heſſen-Darmſt. von Graupner 1728. S. 130, und vermutlich von dieſem erfunden, die Melodie:

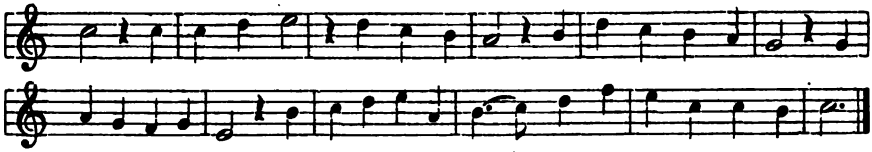


welche ebenfalls bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 243b. S. 116 und bei König, Harm. Liederſchatz 1738. S. 286 als erſte Weiſe Aufnahme fand. — 3. bei König, und vielleicht von ihm geſungen, als „Andere Melodie" noch dieſe:

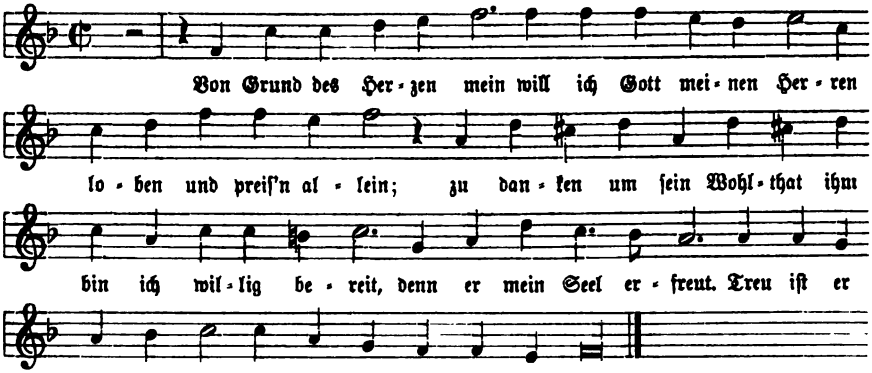


[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 657. S. 431. 432, wo noch weitere hoch- und niederdeutſche Drucke verzeichnet ſind.

Digitized by Google



die aber weiteren Eingang nicht gefunden hat.[1]) — Das zweite, jüngere Lied von dem 1637 als Bürgermeiſter zu Jena verſtorbenen Burchard Großmann, ein Akroſtichon auf den Namen Urſula, erſchien in Joh. Clauders Psalmodia, Cent. III. 1631 im Anhang, und brachte eine eigene Melodie mit, welche wohl als die des weltlichen Liedes anzuſehen iſt. Sie heißt:



hat aber im Kirchengeſang weitere Verbreitung nicht erlangt und iſt nur noch einmal in Speers Choral-G.-B. Stuttg. 1692 wieder abgedruckt worden.

Von Herzen ſag ich, als ichs mein, Choral. Vgl. den Art. „Gott Vater, ſende deinen Geiſt" im Nachtrag.

Vopelius, Gottfried, der verdiente Herausgeber des „Neu Leipziger Geſangbuch" von 1682, war am 28. Januar 1635 zu Herwigsdorf bei Zittau,[2]) wo ſein Vater Mag. Chriſtoph Vopelius Pfarrer war, geboren. Seine Schulbildung erlangte er auf dem Gymnaſium zu Zittau und die Univerſitätsſtudien machte er ſpäter zu Leipzig. Wo und in welcher Thätigkeit er dann von c. 1660 an ſtand, darüber finden ſich keine Angaben; 1677 aber wurde er Kantor an St. Nikolai in Leipzig, wo er noch Werner Fabricius als Kollegen antraf, von 1679 an aber

[1]) Die Weiſe Graupners ſah Döring, Choralkunde 1865. S. 157 und ihm folgend Koch, Geſch. des Kirchenlieds III. S. 278 irrtümlich als die alte weltliche an. Außerdem behaupten beide noch fälſchlich, dieſe Melodie ſtehe ſchon in der Frankf. Praxis von Sohren 1668, während dies G.-B. das Lied mit „In ſeinem bekannten Ton" überſchreibt, ohne dieſen mitzuteilen. Vgl. auch Zahn, Melodien IV. S. 323.

[2]) Er ſelbſt ſagt auf dem Titel ſeines Geſangbuchs, er ſei „von Zittau", alſo wird eben ſeine Familie von dorther und er ſelbſt noch dort verbürgert geweſen ſein.

Digitized by Google

Daniel Vetter als solchen hatte. Dies Amt verwaltete er 38 Jahre lang bis an seinen Tod am 5. Februar 1715.[1]) — Das einzige noch bekannte Werk von Vopelius ist sein Gesangbuch. Dasselbe war offenbar weniger als Gemeinde-Gesangbuch, denn als Handbuch für die Leipziger Kantoren und ihre Kirchenchöre gemeint. Für sie sollte es nach Inhalt und Anordnung dasjenige fixieren, was damals in Leipzig „bey dem ordentlichen Gottesdienst gesungen wurde."[2]) Und darauf, daß es „eine lebendige Anschauung der Gestalt des Kirchengesangs zu Leipzig, namentlich unmittelbar vor Joh. Seb. Bach gewährt," beruht neben dem, daß es die Quelle von c. 20—25 neu auftretenden Choralmelodien ist, der geschichtliche Wert des Buches. Es hat folgenden Titel:

> Neu Leipziger Gesangbuch, von den schönsten und besten Liedern verfaßet, in welchem nicht allein des sel. Herrn D. Lutheri und andere mit Gottes Wort, und unveränderter Augsburgischer Konfession übereinstimmende, und in christlicher Gemeine allhier, wie auch anderer reinen Evangelischen Orten und Landen eingeführete und gebräuchliche Gesänge, Lateinische Hymni und Psalmen, mit 4, 5 bis 6 Stimmen, deren Melodeyen theils aus Johann Herman Scheins Cantional, und andern guten Autoribus zusammen getragen, theils aber selbsten componieret; sondern auch die Passion nach dem heiligen Evangelisten Matthæo und Johanne, die Auferstehung, die Missa, Praefationes, Responsoria und Collecten, auf die gewöhnlichen Sonn- und hohen Festtage, das Magnificat nach den 8 Tonis, Te Deum laudamus, Symbolum Nicaenum, etc. Choraliter, und was sonsten bey dem ordentlichen Gottesdienste gesungen wird, zu finden: Mit Fleiß verfertiget und herausgegeben von Gottfried Vopelio, von Zittau, itziger Zeit bey der Schulen zu S. Nicol. Cantore. Mit einer Vorrede D. Georgii Moebii, Theol. Prof. Publ. und dero Zeit der theologischen Facultät Decani, welcher auch nach der Vorrede viel nützliche Anmerkungen hinzu gethan und darinnen gewiesen, wie in unterschiedlichen Liedern an gewissen Orten falsch und unrecht gesungen, und wie darneben viel dunkele und undeutliche Redensarten recht sollen verstanden werden. Mit Churf. Sächs. Durchl. gnädigstem Privilegio. Leipzig, in Verlegung Christoph Klingers, Buchb. Druckts Gallus Niemann. 1682.[3]) gr. 8°. 1 Bl. poet. Erklärung des Titelkupfers; 7 S. Widmung an

[1]) Diese wenigen Daten über Vopelius' Leben giebt G. F. Otto, Lexikon der seit dem 15. Jahrh. verstorbenen und jetzt lebenden Oberlausitzischen Schriftsteller und Künstler ꝛc. Görlitz 1803. Bd. III. S. 453 und Becker, Choralsammlungen 1845. S. 98. 99. Bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 554—558. Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst 1850. S. 500. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 385. Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 203. Zahn, Melodien V. S. 436 u. a. finden sie sich sämtlich abweichend, nämlich: als Geburtsdatum „28. Januar 1645", als Jahr der Anstellung in Leipzig „um 1675" und als Todestag „3. Februar 1715".

[2]) Vgl. auch Spitta, Bach II. S. 108, welcher nachweist, daß 1722 ein Exemplar für den Chor der Neuen Kirche in Leipzig angeschafft wurde, das offenbar „nur allgemeinen Orientierungszwecken" dienen konnte.

[3]) Fétis, Biogr. des Musiciens VIII. S. 385, dem Mendel-Reißmann, a. a. O. XI. S. 203 nachschreibt, sagt, das G.-B. sei 1690 in einer zweiten Ausgabe erschienen. Becker,

Digitized by Google

den Leipziger Rath; 8 S. Vorrede von Möbius; 21 S. Anmerkungen über einzelne Lieder von dems.; 2 Bl. lat. und deutsche Glückwünsche; 1104 S. mit 415 Liedern nebst 305 Melodien in 4—6stimmigem Tonsatz; 15 Bl. doppeltes Register, Anmerkungen und Druckfehler. — Seite 179—227 die Passion nach Matthäus, S. 227—263 nach Johannes in der von Johann Walther eingerichteten choralischen Form; S. 311—365 die Auferstehungs-Historie in derselben Form von Ant. Scandellus.[1]) — Drei Tonsätze des Buches sind mit Vopelius' Namenschiffer bezeichnet, deren Melodien, wie Zahn annimmt, „ohne Zweifel von ihm selbst herrühren," nämlich: S. 444: „Meine Seele Gott erhebt"; S. 619. 620: „Also hat Gott die Welt geliebt", und S. 905: „O treuer Jesu, der du bist";[2]) keine derselben hat jedoch irgendwelchen Anklang gefunden. Ob noch weitere neu, aber anonym in dem Buch auftretende Melodien nicht ebenfalls von ihm erfunden sind, ist nicht mehr zu entscheiden.

Vorbrodt, Ernst Karl, war 1745 zu Harzgerroda geboren und wirkte später als Kantor an der Nikolaikirche zu Zerbst, wo er am 18. Mai 1811 starb. Von ihm hat Friedr. Schneider in sein Ch.-B. 1829. Nr. 101. S. 40 die Choralmelodie „Du Bester aller Menschenkinder" (Metrum: „O daß ich tausend Zungen hätte") aufgenommen, die in sächsischen Choralbüchern (z. B. von Geißler 1836; Moser 1861; Gast 1867 u. a.) mehrfach verbreitet und auch von Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 593. S. 273 zum Liede „Ach Vater, zeuch mich zu dem Sohne" verwendet worden ist.

Vor deinen Thron tret ich hiemit, Choral. Dieses noch sehr verbreitete Morgenlied, dessen Quelle das Hannoverische „New Ordentlich Gesang-Buch" 1646. Nr. 217. 1648. Nr. 245 ist, wird zwar traditionell Bodo v. Hodenberg als Verfasser zugeschrieben, aber seine Autorschaft ist unsicher und das Lied in seiner jetzt bräuchlichen Gestalt jedenfalls eine Überarbeitung des Dr. Justus Gesenius.[3]) Von Anfang an war es auf die Melodie „Wenn wir in höchsten Nöten sein" verwiesen, und sie ist auch seine kirchlich giltige Weise geblieben.[4]) Ihr

v. Winterfeld, Zahn wissen davon nichts, und Fétis' Angabe wird auch dadurch verdächtig, daß er die Vorrede von Möbius erst in dieser Neuauflage erscheinen läßt, während sie doch schon in der ersten steht.

[1]) Die Mutmaßungen Beckers, v. Winterfelds u. a. über die Herkunft und die Verfasser dieser Stücke sind durch Kades Nachweise in seinem Werk „Die ältere Passionskomposition ꝛc." 1891. S. 170. 171. 180—182 und 205 und 209 jetzt hinfällig geworden.

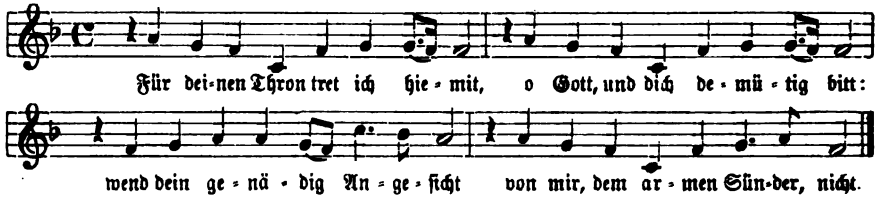
[2]) Vgl. dieselben bei Zahn, Melodien I. Nr. 1203. S. 321; III. Nr. 5920. S. 580 bis 581, und III. Nr. 5625. S. 477.

[3]) Vgl. Wetzel, Hymnop. IV. 1728. S. 248. Rambach, Anthol. II. S. 407 und III. S. XVII. Bode, Quellennachweis 1881. S. 387. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 311.

[4]) Seb. Bach arbeitete in den letzten Tagen seines Lebens an einem Orgelchoral, „dem er die Vollendung geben wollte. Er diktierte und Altnikol schrieb. „Wenn wir in höchsten Nöten sein" hatte er den Choral früher bezeichnet; jetzt schöpfte er die Stimmung aus einem

Digitized by Google

gegenüber vermochte die eigene Melodie unsres Liedes, die Zahn aus einem Straßb. G.-B. 1695. Nr. 20 beigebracht hat[1]) und die freilich auch nicht eben viel besagen will, nicht aufzukommen. Diese Melodie heißt:



Vorderarm an dem in der Orgelmechanik vielfach zur Verwendung kommenden zweiarmigen Hebel, deſſen Drehpunkt zwiſchen den beiden Armen der Kraft und der Laſt liegt, heißt der Kraftarm, weil er vom Standpunkt des mit ihm Arbeitenden, oder dem Angriffspunkt der bewegenden Kraft aus nach vorne liegen muß, um in den bequemen Bereich des mit ihm Arbeitenden zu kommen. Solche Hebel ſind in der Orgel z. B. die Taſten der jetzt am meiſten gebräuchlichen zweiarmigen Klaviaturen und der Balgklaves der gewöhnlichſten Treteinrichtung des Orgelgebläſes. Nach dem Geſetz des zweiarmigen Hebels iſt aber eine beſtimmte Laſt — alſo hier die Traktur und die Oberplatte der Bälge — um ſo leichter zu heben, je näher der Drehpunkt ihrem Angriffspunkt liegt, je kürzer alſo der Laſtarm im Verhältnis zum Kraftarm iſt. Es wird daher bei den Klaviaturen der Kraft- oder Vorderarm bis zu einer gewiſſen Grenze länger gemacht als der Laſtarm, ſofern nicht die Anwendung der pneumatiſchen Maſchine dies überflüſſig erſcheinen läßt. In Bezug auf die Balgklaves jedoch bleibt das obige Geſetz nach wie vor in Kraft: bei ihnen erhält, um dem Kalkanten ſeine Arbeit nach Möglichkeit zu erleichtern, der Vorderarm eine ſolche Länge, daß er durch das Körpergewicht eines Mannes mittlerer Statur ohne weitere Kraftanwendung niederbewegt werden kann.

Vordersatz oder Präſtant (vgl. den Art.) hieß in den Orgeln des 15. und 16. Jahrhunderts die zuvorderſt auf der Windlade ſtehende Pfeifenreihe, die man zuerſt von dem übrigen Pfeifenwerk — dem „Satz“ (Locatio, Lokatz, Mixtur) — als für ſich allein ſpielbares Regiſter abgeſondert hatte. Von dem Nürnbergiſchen Orgelbauer Heinrich Traxdorf (vgl. den Art.) berichtet Prätorius, daß derſelbe ſchon um die Mitte des 15. Jahrhunderts ſeinen von ihm „Flöten“ genannten „förder Pfeiffen oder Präſtanten auch eine Octave“ beigegeben habe.[2])

Vorsatzbrett, Vorſatzleiſte nennen die Orgelbauer die dünne, fournierte und mit Tuch gefütterte Leiſte zwiſchen den Manualen, welche die unter und hinter

andern Liede: er ließ ihn überſchreiben „Vor deinen Thron tret ich hiemit.“ Vgl. Spitta, Bach II. S. 759. 760.

[1]) Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 669. S. 182.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S 110. 111.

Digitized by Google

den Tasten liegende Mechanik verdeckt und schützt. Ihre Länge beträgt etwas mehr als die Breite der Klaviatur, da sie in Fälze an beiden Klaviaturbacken eingeschoben wird; ihre Breite entspricht dem Abstand der Manuale voneinander, der nach der preußischen „Instruktion über die formelle Behandlung der Orgelbauten" vom 3. Oktober 1876 nicht über 66 mm betragen soll. — Eine besondere Bedeutung hat das Vorsatzbrett in der Gegenwart dadurch erlangt, daß an demselben jetzt die Druckknöpfe der pneumatischen Koppeln und Kombinationen angebracht werden. — Manche Orgelbauer nennen auch eine Art von Windkastenspunden (vgl. den Art. „Windkasten") Vorsetzbretter.[1])

Vorschlag, Der, am Unterlabium der Holzpfeifen der Orgel.[2]) Alle Orgelpfeifen haben unter dem Labium und Kern einen kleinen Windbehälter, in den der Orgelwind aus dem eigentlichen Fuß oder der Tille einströmt. Bei den Zinnpfeifen wird dieser Windbehälter durch Erweiterung des Fußes gebildet; bei den Holzpfeifen ist er eine Fortsetzung des Körpers und hat die Form eines viereckigen Kästchens, dessen vorderen Deckel der Vorschlag bildet, ein viereckiges Brettchen aus Hartholz,[3]) das so angebracht ist, daß seine Oberkante das Unterlabium der Pfeife und mit dem Kern ihre Kernspalte bildet. Im Vorschlag ist für die Holzpfeife, deren Oberlabium für Intonationszwecke nicht aus- oder einwärts gebogen werden kann, das wichtigste Intonationsmittel gegeben. Viele Orgelbauer intonieren denn auch die Holzpfeifen auf den Vorschlag, d. h. sie stechen den Raum für die Kernspalte aus der Innenfläche des Vorschlags aus, was jedenfalls besser ist, als die Methode anderer, die auf den Kern intonieren, d. h. die Kernspalte am Kern ausschneiden; denn ein mißratener Vorschlag ist leichter durch einen neuen zu ersetzen, als ein verdorbener Kern. Die Weite[4]) der so gewonnenen Kernspalte kann nun durch den Vorschlag reguliert und der durchströmende Luftstrom nach Bedürfnis der Intonation geleitet werden. Daß dabei die Vorschläge nicht eher fest angemacht werden dürfen, als bis auf der Windlade untersucht und festgestellt ist, bei welcher

[1]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 30. Ausg. von Kothe 1887. S. 38.

[2]) Auch die Vorreiber an den Windladenspunden „Vorschläge" zu nennen, wie Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 13 gethan hat, ist jetzt wohl kaum noch gebräuchlich.

[3]) In der neuen Orgel zu Passau, 72 kl. Stn., 3 Man. und Ped., 1886—1890 von dem Orgelbauer Martin Hechenberger in Passau erbaut, steht im zweiten Man. eine Zartflöte 4′ und im dritten Manual ein Philomele 8′ von Holz mit Beinvorschlägen. Vgl. Urania 1891. S. 28. Diese „Beinvorschläge", d. h. wohl Knochenblättchen statt Hartholz, habe ich sonst nirgends gefunden; sie dürften zunächst nur Kuriosität sein.

[4]) Um diese Weite zu sichern, unterlegt z. B. der Orgelbauer Stahlhuth seine Vorschläge mit Metallplättchen. Vgl. Böckeler, Die neue Orgel zu Aachen. 1876. S. 59. Denselben Zweck werden wohl auch die „mit Messing beschlagenen doppelten Vorschläge" haben, welche die Firma Voit & Söhne in Durlach an der „Flöte traverse 4′" in der Orgel der Garnisonskirche zu Metz angebracht hat. Vgl. deren Katalog S. 22.

Digitized by Google

Lage derselben jede Pfeife den besten Ton giebt, ist einleuchtend.[1]) Die Befestigung der Vorschläge an den Pfeifen, die natürlich eine möglichst sichere sein sollte, geschah früher gewöhnlich nur durch Aufleimen,[2]) dann durch Aufnageln mit Holznägeln oder Diebeln, jetzt am besten durch Aufschrauben mittelst Metallschrauben, die aber, um sie vor dem Einrosten zu sichern, vorher in flüssiges Wachs getaucht werden müssen.[3]) — Ein eigentümlicher Vorschlag ist der Frosch an den Pfeifen derjenigen Flötenstimmen der Orgel, welche, wie z. B. die Traversflöte, der Orchesterflöte nachgebildet sind, denn sie werden wie diese von der Seite und von außen nach innen angeblasen. Ihr Aufschnitt ist bei vierkantigem Korpus rechteckig mit geradlinigem Oberlabium, bei cylindrisch gedrechselten Körpern aber ein halber oder ganzer Kreis, die anblasenden Lippen bilden die Kernspalte und die Oberlabien beider Pfeifenformen sind von innen nach außen abgeschrägt. Um den Luftstrom nach dem Innern der Pfeifen zu leiten, wird ein Vorschlag aufgesetzt, der entweder aus einem Stück besteht und entsprechend ausgehöhlt ist, oder aber aus zwei Stücken: dem Keil und Deckel zusammengesetzt wird, die zusammen eine in der Mitte etwas erweiterte Kernspalte bilden. „Werden die Schraubenlöcher des Deckels nach oben und unten etwas erweitert, so kann man diesen Deckel schräge nach innen erhöhen, oder ebenso nach außen vertiefen und dadurch die Richtung des Luftstroms und die Weite der Kernspalte regulieren."

Vorspiel, Choralvorspiel. In der evangelischen Kirche des 16. Jahrhunderts behielt die Orgel zunächst noch ganz dieselbe Aufgabe, die sie in der römischen Kirche des ausgehenden Mittelalters gehabt hatte: sie leitete die liturgischen Gesänge präludierend ein, um dem Liturgen und dem Chor den richtigen Einsatzton in den Mund zu geben, und spielte abwechselnd mit dem singenden Chor einzelne Abschnitte der liturgischen Gesangstücke des Kyrie, des Patrem im Gloria und des Agnus Dei. Nur an einer Stelle des Gottesdienstes trat sie auch schon in Verbindung mit dem Gemeindegesang: sie präludierte vor dem deutschen Credolied „Wir glauben all an einen Gott."[4]) Das ist die erste Spur eines Vor-

[1]) Von der eben genannten Firma Voit & Söhne in Durlach rühmte der Organist Hänlein in Mannheim in der Orgelbauzeitung 1882, daß sie „durch eigenartige Stellungen der Vorschläge wesentliche Neuerungen in Bezug auf Intonation und Ansprache erziele," ohne jedoch Näheres anzugeben. Vgl. deren Katalog S. 24.

[2]) Dabei kann es, wie Heinrich, Orgellehre 1861. S. 21 bemerkt, in feuchten Kirchen vorkommen, daß Vorschläge aufleimen und abfallen, und wenn sie auch jeder Organist und Tischler wieder anleimen kann, so ist es doch ratsam, über die Leimfuge einen Streifen ungebleichter Leinwand als Sicherung zu leimen."

[3]) Ein Beispiel von aufgeschraubten Vorschlägen führt jedoch schon Adlung, Mus. mech. org. I. S. 285 an: der Violon 16' der Orgel zu Zimmern bei Erfurt von Franz Volkland hatte „an den Unterlabiis Schrauben, daß man allezeit nach- und zugeben konnte."

[4]) Dies bezeugt Wolfgang Musculus in seinem Itinerarium von 1536, das in Anal. Luth. ed. Kolde 1883. S. 217 ff. und S. 226 ff. zugänglich geworden ist. Auf der Reise

Digitized by Google

spiels, speciell eines Choralvorspiels im jetzigen Sinne des Wortes, und wir werden wohl annehmen dürfen, daß die Choralbearbeitungen von Mich. Prätorius, Samuel Scheidt und den andern bedeutenden nord- und süddeutschen Organisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als solche Vorspiele werden gebraucht worden sein, wenn sie auch ursprünglich als selbständige Werke, oder als „Verse", d. h. als Zwischensätze zwischen den einzelnen Strophen des noch nicht von der Orgel begleiteten Gemeindegesangs gemeint waren.[1]) Seine Ausgestaltung zu einem eigenen Gebilde jedoch konnte das Vorspiel in der alten Tonalität noch nicht finden, denn weder sie, noch die in ihr wurzelnden gregorianischen Gesangsformeln ließen eine vollständig freie und stilmäßige Bearbeitung auf der Orgel zu. Erst in dem im 17. Jahrhundert auf der Grundlage der modernen Tonalität sich bildenden specifisch deutsch-protestantischen Kirchenmusik-Stil konnte es, insbesondere als Choralvorspiel, erfüllt und befruchtet von dem unerschöpflichen Reichtum an jeglicher Wendung und Verwendung fähigen Motiven, die ihm aus dem Gemeindechoral zuflossen, das werden, was wir es auf der Höhe seiner Entwicklung bei Seb. Bach geworden

zu den Konkordienverhandlungen in Wittenberg wohnte Musculus in Eisenach dem Gottesdienst am Sonntag Kantate und in der Pfarrkirche zu Wittenberg dem am Sonntag Exaudi an und hat beide Gottesdienste vollständig beschrieben. In Bezug auf den uns vorliegenden Gegenstand bemerkt er in Eisenach: „Post hanc lectionem (scil. evangelii) ludebatur in organis, succinente ecclesia (d. i. die Gemeinde): wir glauben all in eynen Gott", und in Wittenberg: „Postea ludebatur in organis et a choro subjungebatur: wir glauben all an eynen Gott." Zur Erklärung der differierenden Angabe, nach welcher in Eisenach die Gemeinde, in Wittenberg aber der Chor das deutsche Credolied gesungen hätte, bemerkt Rietschel, Über die Aufgabe der Orgel ꝛc. 1892. S. 22. Anm. 18: „Fast möchte man das letztere für einen lapsus calami vel memoriae des Berichterstatters halten, zumal da die Wittenb. K.-O. von 1533 (Richter, Kirchen-OO. I. S. 223. Förstemann, Urkundenbuch I. S. 386) ausdrücklich bestimmt: „Darauf singen die schuler patrem lateinisch, alsdan mit dem Volck Wir glauben alle an einen Gott." Oder hat vielleicht in Wittenberg die Gemeinde auf das Mitsingen allzusehr verzichtet, so daß es dem Musculus als Chorgesang erschien?"

[1]) Die Straßb. K.-O. von 1598 bestimmt für den Organisten ausdrücklich: „Zum anderen, daß er vor und unter dem Gesang der Kirchen nicht fremde Stücke und Motetten schlage, sondern eben dasjenige, was hernach die Gemeine singen soll. Damit sich auch das Orgeln und Singen nicht zu lang verziehe, soll er, nachdem er intonieret, nicht über ein oder zweimal unter das Gesang der Kirchen schlagen . . ." Vgl. Rietschel, a. a. O. S. 30. Da haben wir in dem „vor" und dem „intonieret" das Vorspiel und in dem „unter das Gesang schlagen" die bloß gespielten „Verse". — Wenn Sam. Scheidt in der Vorrede seines Görlitzer Tabulaturbuchs von 1650 sagt, es sei „seit vielen Jahren gebräuchlich, in die choraliter gesungenen deutschen Lobgesänge Lutheri u. a. die Orgelwerke mit einspielen zu lassen," so kann dies allerdings als Begleitung des Gesanges selbst, aber es muß nicht notwendig so verstanden werden und wäre in so früher Zeit nur eine Ausnahme gewesen. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 193 geht daher zu weit, wenn er von Scheidts Werk und sogar vom Hamb. Melodeyen-G.-B. 1604 ohne weiteres sagt: „Beide Bücher dienten dem gleichen Zweck: der Begleitung des Gemeindegesangs durch die Orgel."

Digitized by Google

ſehen. Auch ſeine beſondere Beſtimmung als „Vorſpiel“ im eigentlichſten und engſten Wortverſtand konnte es erſt erlangen, als mit dem ausgehenden 17. und in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Orgel in immer enger ſich knüpfende Verbindung mit dem Gemeindegeſang trat und ſchließlich als deſſen ſtändige Begleiterin ihn ebenſo ſtändig auch einzuleiten hatte. — Das Orgelvorſpiel iſt im evangeliſchen Gottesdienſt nicht um ſein ſelbſt, nicht um eines rein künſtleriſchen Zweckes willen da: es iſt nur Andeutung und Einleitung eines Nachfolgenden,[1]) ſei dies nun der ganze folgende Gottesdienſt einer beſtimmten Kirchenzeit mit ſeinem jeweiligen beſondern Inhalt, oder aber ein einzelner Gemeindegeſang innert desſelben. In beiden Fällen hat das Vorſpiel die Aufgabe, Sammlung und Andacht bei der Gemeinde zu wecken und bei dieſer die Stimmung vorzubereiten, welche für eine erbauliche Teilnahme an Gottesdienſt und Geſang notwendig iſt. Dies kann für den geſamten Gottesdienſt in einer gegebenen Feſt- oder Kirchenzeit dadurch geſchehen, daß das Vorſpiel durch Haltung und Ausdruck dieſe Stimmung im allgemeinen andeutet — das iſt das freie Vorſpiel über frei gewählte Motive, oder aber für den einzelnen Gemeindegeſang dadurch, daß es die Melodie desſelben ganz in ſich aufnimmt und verarbeitet, oder ſie in beſonders charakteriſtiſchen Stellen (Choralmotiven) anklingen läßt — das iſt dann das Choralvorſpiel. Für das letztere iſt alſo im Choral ſelbſt ein beſtimmter Stoff für alle Fälle gegeben, für das freie Vorſpiel dagegen ſteht dem Organiſten die Wahl der Motive frei. Daß dieſe und ihre Bearbeitung, wenn anders das Vorſpiel ſeiner Aufgabe im Gottesdienſt gerecht werden und nicht anſtatt Erbauung zu wirken Ärgernis geben will, nicht nur muſikaliſch gehaltvoll, ſondern auch immer kirchlich angemeſſen und würdig ſein müſſen, braucht dem Organiſten, der zugleich als Künſtler und als Chriſt, als lebendiges Glied der Gemeinde auf der Orgelbank ſitzt, nicht erſt geſagt zu werden.[2]) Für ihn ſind auch

---

[1]) Es iſt notwendig, namentlich das Choralvorſpiel ſtreng von anderweitigen Choralbearbeitungen, die rein künſtleriſche Zwecke verfolgen, zu unterſcheiden. v. Winterfeld und A. G. Ritter haben auch den Orgelchoral unſrer alten Meiſter nur unter dem Geſichtspunkt des Choralvorſpiels betrachtet und konnten darum ihm, der doch ein ſelbſtändiges Kunſtgebilde iſt und nicht „nur andeuten, ſondern den thematiſchen Gehalt einer Melodie erſchöpfen“ ſoll, nicht gerecht werden. Vgl. Spitta, Bach I. S. 110.

[2]) Doch darf, wie im Art. „Nachſpiel“, auch hier nicht verſchwiegen werden, daß in der katholiſchen wie in der evangeliſchen Kirche eine alte Klage darüber geht, es werde auch mit dem Vorſpiel Mißbrauch getrieben. Schon aus der Straßb. K.-O. 1598 haben wir von „fremden Stücken“ gehört, die geſpielt werden. Das Conc. Trid. mußte in ſeiner 22. Sitzung das folgende decr. de observandis et evitandis in celebr. Missae erlaſſen: „Ab ecclesiis musicas eas ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur . . arceant.“ Die Koburg. K.-O. 1615 beklagt, „daß auch ſolche Stücke georgelt werden, welche leichtfertig und dem Tanze mehr als dem Gottesdienſte bequem,“ und die Oſtfrieſ. K.-O. 1631 beſtimmt: „Die Organiſten ſollen auf der Orgel keine weltlichen, ſondern allein geiſtliche Lieder ſchlagen. Vgl. Rietſchel, a. a. O. S. 30 u. 45. Der wackere Petri, Anleitung zur praktiſchen Muſik 1782. S. 298 meint: „ein Organiſt ſoll nicht blos allerley ſchöne aus Sonaten

Digitized by Google

alle jene bis ins einzelnste gehenden Vorschriften über Länge oder Kürze, Registrierung u. s. w. des Vorspiels,[1]) wie sie in den Büchern und Büchlein über das Orgelspiel seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts — d. i. bezeichnend genug gerade seit den Zeiten des Niedergangs der wahren Orgelkunst — immer und immer wieder gegeben worden sind, überflüssig, weil ihm die gottesdienstliche Ordnung und Feier, die auch in ihm lebendig ist, allezeit und in jedem Betracht das Richtige an die Hand giebt. Wie in seinem ganzen kirchlichen Orgeldienst, so auch beim Vorspiel leitet einen solchen rechten Organisten nicht allein der Geist des mehr oder minder hoch gebildeten Musikers, sondern auch der fromme Sinn des wahren Christen, und was er aus dem Herzen spielt, das wird sicher auch zu Herzen gehen. — Bezüglich des Improvisierens gilt natürlich für das Vorspiel dasselbe, was im Art. „Nachspiel" darüber gesagt wurde. Über einzelne andere Punkte setzen wir noch die trefflichen Worte eines gewiegten und anerkannten Praktikers her:

„Zu einem korrekten und geschmackvollen Vortrag eines Stückes ist vor allem notwendig, daß der Spieler dasselbe nach Inhalt und Form genau verstehe. Das bewahrt am sichersten vor jener nüchternen, seelenlosen und unbestimmten Manier, welche man am besten mit dem Ausdruck „Aborgeln" bezeichnet, und welche so ganz geeignet ist, die Zuhörer gegen das herrlichste aller Instrumente gleichgültig zu machen. Nicht nur von der Idee eines Stückes, auch durch die Form, in der sich diese Idee ausspricht, muß der Spieler sich auf bewußte Weise, frei von aller Künstelei, zu seiner Vortragsart bestimmen lassen. Die Sonderung und Abhebung der rhythmischen Gruppen eines liedförmigen Stückes, der klare, betonte und doch zu einem einheitsvollen Ganzen zusammengefaßte Vortrag des durch Imitierung eines Motivs gebildeten Satzes, die Hervorhebung einer Hauptmelodie, eines Cantus firmus, der gesangsmäßige und in Bezug auf Takt und Betonung mehr oder weniger dem Gefühl überlassene Vortrag eines arienmäßig verzierten Cantus firmus, endlich bei fugenartigen Sätzen die energische, gleichsam chormäßige Zusammenhaltung aller Stimmen, bei möglichst freier Entwicklung derselben, die Sonderung der Hauptsätze von den Zwischensätzen, ohne daß dadurch dem Ganzen der Charakter

---

und Konzerten gesammlete Gedanken in die Kirche mitbringen, sondern er soll seine Gedanken vorher nach dem Gesangbuch prüfen, und vor allen Dingen alle hüpfende und nach dem Sprunge gehende Tanzpassagen vermeiden," und fügt noch bei: „Hierbey kann ich unmöglich von denen schweigen, die sich öfters in Gesellschaften anheischig machen, dies oder jenes lustige Stückchen in einem Präludio vor einem Liede mit einzubringen, und auch ihr Versprechen zur Beschimpfung des Gottesdienstes wirklich halten."

[1]) Die Länge wird vielfach nach der Minute bestimmt, vgl. Voigtmann, Das neuere kirchliche Orgelspiel 1871. S. 19; Butze, Über kirchliches Orgelspiel 1889. S. 29. 30 u. v. a. Da war denn doch der alte Petri, a. a. O. weniger pedantisch, der nur verlangt, das Vorspiel soll „kurz und gut und ausdrucksvoll" sein und jedenfalls nicht länger als das Lied selbst, „so wenig als eine Vorrede länger sein soll, als ein Buch, oder eine Thür größer als das Haus." — Bezüglich der Registrierung meinte jemand in einem alten Jahrg. der Urania, sanftes Orgelspiel sei beim Eingangsvorspiel nicht statthaft, der Hörer müsse beim Eintritt ins Gotteshaus durch die ganze Fülle und Kraft des Orgelwerks einen Eindruck von der Größe und Majestät Gottes bekommen. Derselben Ansicht ist auch noch Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 373. 374. Vgl. dagegen Faißt, Zur Hebung des Gesangunterrichts 1881. S. 17. 32.

Digitized by Google

der Zerstückelung aufgedrückt wird, sind für den Spieler wichtige Punkte. — In welcher Form die Vorspiele auch erscheinen mögen, überall sind klare, ausdrucksvolle Melodie, edle, kernhafte, echt kirchliche Harmonie die Haupteigenschaften, ohne welche alle Form wertlos bleibt. Und fragen wir nach dem Stil, welcher der Orgel am meisten entspricht, so muß gerade in jetziger Zeit, wo die Neigung zur Sentimentalität, zu überraschender Modulation, zu bloßen Klangeffekten so vielfach zu finden ist, und das Ringen nach Originalität so häufig nur auf Irrwege zu führen scheint, mit allem Nachdruck auf den polyphonen Stil hingewiesen werden."[1])

Vorstecker werden wie anderwärts, so auch in der Orgelmechanik überall da verwendet, wo die bewegliche oder feste Verbindung zweier Mechanikteile mittelst durchgesteckter eiserner oder hölzerner Bolzen gegen das plötzliche Herausfallen, wie gegen das allmähliche Sichherausspielen eben dieser Bolzen gesichert werden muß. Dies ist z. B. an der Befestigung des Balgklavis an seiner Verbindung mit dem Stecher (vgl. den Art.), sowie an der Verbindung des letzteren mit dem Balgschwanz notwendig. Auch die Verbindung der Registerstangen mit den Wellenarmen muß durch Vorstecker gesichert werden. Manche Orgelbauer und Orgelschriftsteller nennen auch die Sicherung der Windkastenspunde Vorstecker, obwohl diese gewöhnlich nur durch Vorreiber oder Riegel bewirkt wird.[2])

Vox angelica als Zungen- und Labialstimme der Orgel. Zur Ergänzung des Art. „Angelica" (vgl. Bd. I. S. 42) mag hier noch bemerkt sein, daß diese Stimme als Zungenstimme mit 16′ Ton (es scheint demnach auch Baß singende Engel zu geben) vereinzelt auch jetzt noch gebaut wird. So haben sie z. B. Schlag & Söhne im Unterwerk der Orgel zu St. Elisabeth in Breslau gesetzt. — Außerdem kommt aber eine Vox angelica auch als Labialstimme 4′ z. B. bei Walcker (Boston, Riga) vor. Weigle führt sie als solche auch mit 8′ Ton an,[3]) und die „Flaut angelica", die sich in Ibachschen Orgeln mehrfach findet, wird vermutlich ebenfalls eine Labialstimme sein.

Vox humana, die vielberufene und für den Laien gewöhnlich interessanteste Orgelstimme. Sie soll den Gesang der Menschenstimme nachahmen und ist damit vor eine unlösbare Aufgabe gestellt, weil eben die menschlichen Gesangstöne nicht einmal nach ihrer körperlich-materiellen, noch viel weniger aber nach ihrer geistig-seelischen Seite nachgeahmt werden können. Auch die bestgebaute Vox humana kommt, wie dies ein Orgelschriftsteller der Gegenwart feiner ausgedrückt, über einen „etwas näselnden Metallton", oder wie es ein älterer derber, aber gerade heraus gesagt hat, über ein „Hammelgeblöcke", einen „ziemlich schrillen, wenig angenehmen

[1]) Vgl. Herzog, Orgelschule. 3. Aufl. 1876. S. 104. 105.

[2]) Vgl. Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 61. 62. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 24. 40.

[3]) Vgl. seinen Katalog. Stuttgart 1883. S. 14.

Digitized by Google

Klang" nicht hinaus.[1]) Gleichwohl wurde und wird sie in größeren Orgelwerken eben verlangt[2]) und mußte und muß wohl oder übel gebaut werden. Aber ihre ganze Baugeschichte zeigt kaum etwas anderes, als ein vergebliches Ringen, auf den verschiedensten Wegen, unter Anwendung der einfachsten Labialpfeife[3]) bis hinauf zur kompliziertesten Zungenpfeife („Vox humana mit Hosen"), dem vorgesteckten Ziele, der Nachahmung der Menschenstimme, möglichst nahe zu kommen. Die Herkunft der eigentlichen Vox humana als Rohrwerk deutet uns Werckmeister an, wenn er sagt: das, was Michael Prätorius 1618 als „Krumbhörner" und „Baer Pfeiffen allerley Art" abbilde, sei „die sogenandte Niederländische Vox humana und jetzo nur der Nahme verändert und die Forma auch in etwas", um dann mit dem weisen Ben Akiba noch hinzuzusetzen: „also ist nichts Neues unter der Sonne."[4]) Um 1650 kam der P. Kircher über die Stimme, und ihn, den ja alles Sonderbare und „Curieuse" besonders anzog, mußte sie vor allem interessieren. Er nannte sie Anthropoglossa, gab zuerst Anhaltspunkte für ihre Mensur und stellte ihre Korpusform — $^1/_2$ Fuß Länge, davon die untern $^2/_3$ umgekehrt konisch, $^1/_3$ oben cylindrisch — so fest, wie dieselbe im wesentlichen bis zur Gegenwart beibehalten worden ist.[5]) Solche sehr kurzen Körper konnten aber nur einen harten und schreienden Ton ohne Fülle ergeben; und diesen Mißstand durch verschiedenartige Deckung zu beseitigen, bemühten sich die Orgelbauer des 18. Jahrhunderts. Am künstlichsten gestaltete diese Deckung Gottfried Silbermann, von dem seine Zeitgenossen rühmten, daß er „die Menschenstimme aufs höchste gebracht" habe und daß seiner sogenannten „Vox humana mit Hosen", die allerdings kom-

[1]) Vgl. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen. 3. Aufl. S. 161; Locher, Erklärung der Orgelregister. 1887. S. 66; Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 187; Radau, Die Lehre vom Schall. 2. Aufl. 1875. S. 264.

[2]) Und dies unter Umständen so zwingend, daß z. B. der Erfurter Orgelbauer Franz Volkland 1751 in der Orgel zu Elxleben an der Längwitz (Rudolstadt) wenigstens den Namen der Stimme auf ein blindes Register schreiben mußte. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 217, der von dieser Orgel berichtet: „die Vox humana ist blind angemacht."

[3]) In der berühmten Orgel zu Görlitz von Casparini war die Vox humana nichts weiter als „ein lieblich intoniertes Principal, welche zu dem andern Principal 8' allein gezogen" wurde, in der Orgel der Stephans- oder Bergkirche zu Langensalza „ein enges Flötwerk 16', das in der Tiefe wie die Flöte travers, oben aber wie die Violdigambe lautete." Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 477. Anm. t. Prinz, Satyr. Komponist. III. Teil. S. 223. — Noch in der 1860 von A. Hörbiger erbauten Orgel der Altlerchenfelder Kirche zu Wien steht im HW. eine Vox humana, welche „kein Rohrwerk, sondern eine principalartige Stimme ist." Vgl. Deutsche Musikztg. 1860. I. Nr. 16. S. 124. 125.

[4]) Vgl. Werckmeister, Org. Gruning. rediv. 1705. § 46. Die Abbildungen des Prätorius (Synt. Mus. II) stehen in der Sciagr. Tab. XXXVIII. Fig. 16—22. — Walther, Musik. Lex. 1732. S. 642 bringt die Vox humana durch das Epitheton „regalis" auch mit den alten Regalen in Beziehung.

[5]) Vgl. P. Kircher, Musurg. univ. 1650. Tom. I. S. 514. 515 (Lib. VI. Part. III. Cap. III. Problema IX) und die Abbildungen Jeon. Tab. IX. Fig. X. XVII. XVIII.

Digitized by Google

pliziert genug war, „nichts fehle, als die Worte.“[1]) Gleichwohl fand die Silbermannſche Konſtruktionsweiſe nur vereinzelte Nachahmer, und man blieb meiſt lieber bei der einfacheren Kircherſchen Form. Eine allgemein anerkannte und angenommene Menſur und Körperform aber hat die Stimme auch gegenwärtig noch nicht: jeder Orgelbauer verfährt bei derſelben nach ſelbſterworbener Praxis und ſucht die möglichſte Ähnlichkeit des Tones mit der menſchlichen Singſtimme auf ſeine Art zu erzielen, und man findet daher die Vox humana ſowohl mit cylindriſchen als mit koniſchen Körpern verſchiedener Länge, denen nur das gemeinſam iſt, daß ſie halb oder ganz gedeckt (im letzteren Fall mit Seitenlöchern) ſind. Der bekannte ſchweizeriſche Orgelbauer Friedr. Haas, der ſich „um die Vervollkommnung dieſer Stimme ein beſonderes Verdienſt erworben hat,“ baute ſie nach folgenden Grundzügen: gewöhnlich mit aufſchlagenden, aber auch mit durchſchlagenden Zungen[2]) von mäßiger Dicke und Fläche; bei erſteren die Mundſtücke der beiden tiefen Oktaven (C—h) mit ſtarkem Hammerkopf- oder Schnabelleder gefüttert; Mundſtücke und Köpfe von der Größe einer 8′ Stimme von weiter Menſur und weichem Ton; die Körper aus Zinn unten koniſch, oben cylindriſch, auf C 8′ mit 82 mm Länge des koniſchen und 222 mm Länge des cylindriſchen Teils; die Mündung des letzteren mittelſt eines beweglichen Hutes bis zu $^1/_3$ ſeines Durchmeſſers verſchloſſen, eine Deckung, die von c^2 1′ an aufwärts ſo abnimmt, daß von c^3 $^1/_2$′ an die Mündung faſt ganz offen iſt.[3]) — Es iſt dies im allgemeinen die franzöſiſche und, wie aus Hopkins & Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 103. Fig. 92 hervorgeht, auch die engliſche Bauart der Vox humana. — Als Stütze ihres Grundtones bedarf die Vox humana immer die Beigabe eines Lieblich Gedackt oder weichen Bordun 8′ (Bourdon d'écho), welche Beigabe die älteren Orgelbauer meiſt auf demſelben Stock mit ihr zuſammen ſtellten.[4]) Zu dieſer notwendigen Beigabe ſind neuerdings

[1]) Chronik von Frauenſtein. Herausgeg. von Diak. Chr. Aug. Bahn. 1748. Vgl. Urania 1892. S. 36. Adlung, a. a. O. 1758. S. 478. 479. Hier wird Silbermanns Vox humana ſo beſchrieben: „ſie hatte doppelte Körper; der innere war unten enge, hernach weit wie ein Trichter; dieſe Weite war zugedeckt mit einem durchlöcherten Blatte; auf dieſem ſaß ein anderer Trichter, deſſen ſpitziger Teil aufwärts ging; nachdem folgete wieder ein Trichter, deſſen obere Weite einen durchlöcherten Boden hatte; dieſes alles bedeckte ein cylindriſcher, mit einem durchlöcherten Boden bedeckter Körper.“ — Die „Vox humana mit Hoſen“ iſt auch noch bei Schlimbach, Über die Struktur ꝛc. der Orgel (1800). 1825. S. 186. 187 und Abb. Tab. V. Fig. 8 beſchrieben und abgebildet.

[2]) In den großen Orgeln im Münſter zu Baſel und in St. Nikolai zu Freiburg im Uechtland ſetzte er im dritten Man. je eine Vox humana 8′ mit aufſchlagenden und eine mit freiſchwingenden Zungen. Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 762.

[3]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunſt. 1855. II. 2. S. 750—755. Atlas Taf. C. Fig. 911. CIV. Fig. 930—933. CIII. Fig. 917—928. Allihn, a. a. O. S. 367-369. Atlas Taf. XV. Fig. 6. 7. 8.

[4]) „Zu Waltershauſen iſt Hohlfl. 8 F. auf eben dem Stocke; zu Alach eine Flötdouce oder Nachthorn; in den zwei untern Oktaven iſt eine andere Stimme.“ Vgl. Adlung, a. a. O.

Digitized by Google

noch andere hinzugekommen, die ausgesprochenermaßen den Zweck haben, der Vox humana, die natürlich immer auch im Echokasten aufgestellt werden muß, zur „Hervorbringung ihres eigentümlichen Effekts" zu helfen: so ein „schnell, aber sanft schwebender Tremulant" (vgl. den Art.), ein Schalltrichter (vgl. den Art.) und eine Tonhalle (vgl. den Art.). Derartige Effektmittel vermögen aber kaum den künstlerischen und noch viel weniger den kirchlichen Wert unsrer Stimme wesentlich zu erhöhen und nur in einem großen, hohen Kirchenraum, in dem mit der Ausbreitung der Schallwellen das Naturalistisch-Harte ihres näselnden Metalltones sich mildert, wird sie zu angemessener Geltung kommen.

Vox retusa nannte der Orgelbauer Peter Zacharias Strand eine achtfüßige Labialstimme im Hauptwerk seiner großen Orgel (60 kl. Stn. 4 Man. und Pedal) im Dom zu Lund in Schweden. Die Stimme ist wahrscheinlich ein einfaches Gedackt. Der Name bedeutet „eine stumpfe, heisere," gedämpfte Stimme.[1])

Vox vinolata heißt eine im dritten Manual der im vorangehenden Artikel angeführten Domorgel zu Lund stehende Labialstimme von 8′ Tongröße, mit Spitzflötenkörpern von Metall, enger Mensur und sanfter Intonation. Den Namen erklärt Walther so: „Vox vinnolata, vinula, eine liebliche, feine Stimme, die flexible ist."[2])

Vox virginea, eine Zungenstimme der Orgel, die aber nur selten gefunden wird. Adlung, der sie nur vom Hörensagen kannte, mutmaßte: „ist vielleicht einerlei mit Jungfernregal (vgl. den Art.). Ihre Intonation muß lieblicher seyn, als der vocis humanae. Vermutlich ist sie engerer Mensur, eine Oktave höher, und auch nur in den obern Oktaven gebräuchlich."[3]) Bei Seidel heißt es dann: „Vox humana findet man auch zu 4′, wo sie Jungfernstimme, Vox virginea, Jungfernregal heißt.[4]) — In der Orgel der Domkirche zu Gothenburg (1849 und 1866.

1758. S. 478. Anm s. Die Vox humana 8′ in der Orgel zu Gera von Joh. Georg Finke hatte „96 Pfeifen, die Hälfte ist von Metall, ein Flötwerk; die andere Hälfte von Blech, ein Rohrwerk, beide auf einem Stocke." Vgl. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 229.

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 642. — Die Disposition der genannten Orgel, die noch andere eigentümliche Registerbenennungen aufweist, findet man bei Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 478. 479. — Obtusus, Obtusior, Vox obtusa, ältere Beinamen des Gedackts, die Adlung, Mus. mech. organ. I. S. 99 anführt, kommen an Bedeutung mit „retusa" ungefähr überein.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 642. Man braucht also zur Erklärung nicht „vinolentus, betrunken, Vox vinolenta, eine betrunkene Stimme" (!) an den Haaren herbeizuziehen, wie Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 95 gethan hat.

[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 156. Anl. zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 479. Hier wird ein schwedischer Orgelbauer, Daniel Strale, angeführt, der eine solche Stimme gemacht habe.

[4]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 95; auch noch in der Ausg. von Rothe 1887. S. 173 wiederholt.

Digitized by Google

50 fl. Stn.) haben Markussen & Sohn in Apenrade im zweiten Manual eine Stimme „Fagott 8' und Vox virginea",[1] also letztere als Diskant derselben Zungenstimme verwendet, die man gewöhnlich aus Fagott und Oboe oder Fagott und Clarinette zusammengesetzt findet.[2])

Vulpius, Melchior, der treffliche Kirchentonsetzer aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, dessen Gedächtnis nicht nur in einer Anzahl noch jetzt viel gesungener kirchlicher Chorsätze, sondern auch in einigen Choralmelodien in der deutschen evangelischen Kirche in allen Ehren fortlebt, ist seinen Lebensumständen nach noch fast gänzlich unbekannt. Er bezeichnete sich 1602 als „Cantor Vinariensium" und 1605 als „Wasingensis Hennebergiacus"; darum ließ ihn Walther „von Wasungen gebürtig" und „allhier zu Weimar Cantor" gewesen sein, indem er hinzufügte: „er ist gestorben an. 1616." Gerber brachte noch hinzu, daß Vulpius „ums Jahr 1560" geboren sei und „früher als 1600 als Kantor in Weimar angestellt gewesen zu seyn" scheine.[3]) Diese wenigen Daten sind alles, was bis jetzt über den Mann bekannt ist, und auch von ihnen erscheint die Angabe über seine Herkunft unsicher, weil der Name „Vulpius" in den Stadt- und Kirchenakten von Wasungen sich nicht findet,[4]) und die seines Todesjahres ist unrichtig, da neustens aus dem Totenbuch zu Weimar eruiert wurde, daß Vulpius schon am 7. August 1615 daselbst begraben worden ist.[5]) Wenn die Angabe seines Geburtsjahres auch

---

[1]) Vgl. deren Broschüre „Einige Zeugnisse ꝛc." Hadersleben 1868. S. 13 und Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 477.

[2]) Vgl. die Art. „Fagott", Bd. I. S. 392. 393, und „Oboe", Bd. II. S. 453. 454.

[3]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 643. 644. Gerber, Neues Lex. IV. S. 487. 488. — Schillings Lex. VI. S. 807 glaubte schließen zu dürfen: „Sein Todesjahr muß in die Zeit um 1625 fallen, da das letzte von ihm noch bekannte Werk im Jahr 1621 erschien." v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. I. S. 378—380 bringt die Angaben von Walther und Gerber, in „Zur Gesch. heil. Tonkunst" I. 1850. S. 79 weiß er dann ganz bestimmt: „zu Wasungen 1560 geboren, starb 1616 zu Weimar, erreichte ein Alter von 56 Jahren" — woher er das weiß, erfährt man nicht. Ähnliche Angaben machen Koch, Gesch. des Kirchenlieds II. S. 365. 366; Fétis, Biogr. univ. des Musiciens VIII. S. 388 (dessen Artikel Mendel-Reißmann, Lex. XI. S. 230 einfach übersetzt), bis herab auf Riemann, Lex. 3. Aufl. 1887. S. 1066 und Zahn, Melodien V. S. 408.

[4]) Unterm 13. Jan. 1893 schreibt Herr Kirchenrat und Superintendent Lic. Dr. Germann, der fleißige Erforscher und gründliche Kenner der Wasunger Lokalgeschichte, von dort: „Weder im Kirchen- noch Schuldienst, weder im Staats- noch im Stadtdienst begegnet hier je der Name Vulpius. Die Kirchenbücher beginnen freilich erst 1612; aber sehr auffällig ist, daß auch in den städtischen Bet- und Steuerbüchern, die sehr weit zurückgehen, auch in den Stadtbüchern nie eine Familie Vulpius vorkommt." — Ob nicht vielleicht hier derselbe Fall vorliegt, wie bei Vopelius, der sich „aus Zittau" nannte, in Wirklichkeit aber aus dem Dorf Herwigsdorf bei Zittau gebürtig war?

[5]) Dieses Datum, als das bis auf weiteres allein urkundlich feststehende, hat Zahn, a. a. O. VI. S. 568 in seinen Nachträgen vor kurzem zuerst veröffentlicht.

Digitized by Google

nur annähernd zutrifft und er in Wasungen die Schule besucht hat, so ist Johann Steuerlein zweifelsohne sein Lehrer in der Musik gewesen, denn dieser versprach 1572 neben seinem Dienst als Stadtschreiber: „das er zu guter genüge vnd allem vleis, zwo stundt des tags die schule vnd chor mit dem Figural gesang ohne einigen mangel mit gots hülf versorgen" wolle, und hat dies bis 1582, da er nach Meiningen ging, wohl auch gethan. Seine Werke edierte Vulpius von 1602 an als Kantor zu Weimar („Vinariensium Cantore") und der ist er auch bis an seinen Tod geblieben. Mit diesen Werken erwarb er sich den Namen eines trefflichen Tonsetzers, der in den großen Sammelwerken seiner Zeit, bei Bodenschatz (Floril. Portense), Schadäus (Promptuarium), im Cant. sacr. Goth. u. a. mit allen Ehren neben den besten seiner Kunstgenossen erscheint. Er besaß und übte noch die volle Kunst des polyphonen Vokalstils und führte auch da, wo er, wie in seinen Choralsätzen im einfachen Kontrapunkt, seiner Zeit des Übergangs dem neuen Musikstil Tribut hat zahlen müssen, die Stimmen nach Möglichkeit noch nach melodischen Rücksichten. Das gab seinen Sätzen „eine ungewöhnliche Kraft" und neben denen Hans Leo Haßlers einen hervorragenden Wert, und dies trotz v. Winterfeld, der ihm in majorem Eccardi gloriam am Zeug flicken zu müssen glaubte. — Von den 37 Choralmelodien,[1]) die in den beiden Ausgaben von Vulpius' G.-B. 1604 und 1609 neu auftreten und „wohl ohne Zweifel von Vulpius selbst erfunden" sind, leben noch etwa 10 im kirchlichen Gemeinde- und Chorgesang fort, und unter ihnen mehrere, die „zu den besten des evangelischen Melodienschatzes zu rechnen" sind. — Auch die Matthäuspassion von Vulpius, die sich „im wesentlichen an die von Walther und Scandellus aufgestellten Grundsätze und Behandlungsweise anschließt," wird von kompetenter Seite als „eine äußerst gehaltvolle Arbeit dieses tüchtigen Meisters" gerühmt, eine Arbeit, die „einen ehrenvollen Platz in der Gruppe der dramatischen Kompositionsgattung der Passion" einnimmt, und die „bei geschickter Behandlung wohl geeignet sein könnte, die Vermittlerin zwischen älterem und neuerem Musikstil abzugeben."[2]) — Vulpius' hier zu verzeichnende Werke sind:

1. Pars prima Cantionum sacrarum cum sex, septem, octo et pluribus vocibus concinnatarum: autore Melchiore Vulpio, Cantore Vinariensium . . . Jenae. Apud Salomonem Richtzenhan. Anno 1602. 4°. 43 Stücke. — 2. Pars secunda Selectissimarum Cantionum sacrarum etc. (wie oben). Jenae, Excudebat Salomon Richtzenhan, impensis Henrici Birnstiel Bibliopolae

[1]) So viele zählt Zahn, Melodien VI. S. 102 und S. 116. 117. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst I. 1850. S. 84 hat nur „fünf Singweisen, die in älteren und gleichzeitigen Melodienbüchern nicht angetroffen werden," bei Vulpius gefunden.

[2]) Vgl. Dr. O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahr 1631. 1893. S. 232 bis 238. Monatsh. für Musikgesch. 1879. S. 73 ff. 1880. S. 189.

Digitized by Google

Erphordensis. Anno 1603. 4°. 63 Stücke.[1]) — 3. Cantieum beatissimae Virginis Mariae (Magnificat), quatuor, quinque, sex et pluribus vocibus, juxta vulgares tonos, nunc primum excusum etc. Jenae, typis Christophori Lippoldi, impensis Heinrici Birnstiel Bibliopolae Erphordensis. Anno 1605. 4°. — 4. Lateinische Hochzeits-Stücke (Epithalamia). 1608. Fol. (Fétis, a. a. O. VIII. S. 388). — 5. Opusculum novum selectissimarum Cantionum sacrarum cum quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus compositum etc. Erfurti, per Martinum Wittelium excusum, impensis Henrici Birnstilii, Bibliop. Erford. Anno 1610. 4°. 32 Stücke. — — 6. Erster Theil Deutscher Sonntäglicher Evangelischer Sprüche, vom Advent biß auff Trinitatis, mit besonderem Fleiß mit vier Stimmen gesetzt, durch Melchiorem Vulpium, zu Weimar Cantorem ... Gedruckt zu Jehna, bey Johann Weidnern, Anno 1612. 4°. 29 Nrn. — 7. Der ander Theil Deutscher Sonntäglicher Evangelischer Sprüche, von Trinitatis bis auff Advent ꝛc. Gedruckt zu Jehna, bey Johann Weidnern, in Verlegung Johan Birckners Buchhändlers zu Erffurt. Anno 1614. 4°. 26 Nrn. Eine zweite Ausg. dieser beiden Teile erschien 1615 und 1617. — 8. Das Leiden vnnd Sterben Vnsers Herrn Erlösers Jesu Christi auß dem heiligen Evangelisten Matthęo nach den Personen mit vier Stimmen Componiret, vnd in Druck verfertiget Durch Melchiorem Vvlpivm zu Weimar Cantorem. Gedruckt zu Erffurdt bei Martin Wittel, In vorlegung Catharinen Birnstiels Erben. Anno M.D.C.XIII. kl. Fol. — 9. Missa super: Pater noster qui es in coelis. 5 voc. cum Bass. gener., bei Vintzius, Missae etc. 1630. Nr. IV (vgl. den Art. „Vintzius"). — 10. 34 Tonsätze im Cant. sacr. Goth. 1646—1648 (1651—1657. I. 9 Nrn., II 12 Nrn., III 13 Nrn., die in Vulpius' G.-B. nicht stehen). — Das Gesangbuch des Vulpius in seinen beiden Ausgaben ist: 11. Kirchen Geseng vnd Geistliche Lieder D. Martini Lutheri vnd anderer frommen Christen, so in der Christlichen Gemeine zu Weymar vnd deroselben zugethanen, auch sonsten zu singen gebreuchlich. Mit vier, etliche mit fünff stimmen ... mit besonderm fleis contrapunctsweise also gesetzt, daß sie nicht wol besser können gesetzt werden vnd im Diskant den Choral richtig vnd eigentlich behalten. Mit einer Vorrede D. Ant. Probi, Weymarischen Superintendentis generalis. Durch Melchiorem Vulpium Cantorem zu Weymar. Leipzig ... In Verlegung Heinr. Birnstils Buchh. in Erffurt. Im Jar M.DC.iiij. 8°. Vorr. des Superint. Probus vom 17. Dez. 1603, und von Vulpius vom 1. Jan. 1604; dann auf 275 mit Blattzahlen bezeichneten Blättern 81 nicht numerierte Melodien und 140 Tonsätze, endlich Bl. 276 und 277 Register und Bl. 278 Errata. — 12. Ein schön geistlich Gesangbuch Darinnen Kirchen Gesänge Vnd geistliche Lieder, D. Mart. Lutheri vnd andrer frommen Christen, so in den Christlichen Gemeynden zu singen gebräuchlich, begriffen. Mit vier, etliche mit fünff Stimmen, nicht allein auff eine, sondern des mehrentheils auff zwey oder dreyerley Art, mit sonderm Fleiß Contra-

[1]) Eine „Editio secunda correctior" beider Teile erschien 1610; außerdem verzeichnet C. F. Becker, Tonwerke 1855. S. 106 noch eine Ausg. des zweiten Teils von 1611.

Digitized by Google

puncts Weise gesetzt, im Discant den Choral richtig behalten, vnd zum Andernmal sehr vermehrt, vnd gebessert in Druck verfertiget . . . Durch Melchiorem Vvlpivm Cantorem zu Weymar. 1609 . . . Gedruckt zu Jehna durch Johan Weidnern, in Vorlegung Heinrich Birnstiels Buchhändlers in Erffurt. (Am Ende:) Gedruckt zu Jehna, Bey Johann Weidnern, In Verlegung Heinrich Birnstiels, Buchhändlers in Erffurt. Im Jahr M.D.CIX. — 93 Bogen. 4°. Die Vorrede von Probus ist die alte von 1603, die Zuschrift von Vulpius „Datum Weymar 1 Maij. Anno 1609." „157 Singweisen und 266 Tonsätze."[1]) — Die zehn Melodien aus diesen beiden Gesangbüchern, die ohne Zweifel Vulpius als Erfinder zugehören und noch jetzt mehr oder minder allgemeine kirchliche Geltung haben, sind: G.-B. 1609. S. 566: Christus der ist mein Leben; S. 80: Das neugeborne Kindelein; S. 200: Des heilgen Geistes reiche Gnad; S. 592: Die helle Sonn leucht jetzt herfür; S. 180: Gelobt sei Gott im höchsten Thron; S. 600: Hinunter ist der Sonnenschein; S. 118: Jesu Kreuz, Leiden und Pein; S. 366: Lobt Gott den Herrn, ihr Heiden all; G.-B. 1604. Bl. 159b: Weltlich Ehr und zeitlich Gut"; G.-B. 1609. S. 530: „Wenn dich Unglück thut greifen an." Näheres über sie findet man in den betreffenden besondern Artikeln unsres Werkes (und des Nachtrags) über jede derselben.

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesʃ. I. S. 379. Zahn, Melodien VI. S. 116 sagt: „Es sind 188 Gesänge viele mit zwei, mehrere mit drei Tonsätzen."

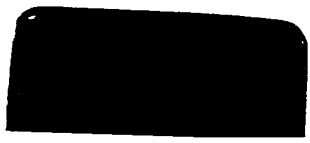
Digitized by Google

Digitized by Google

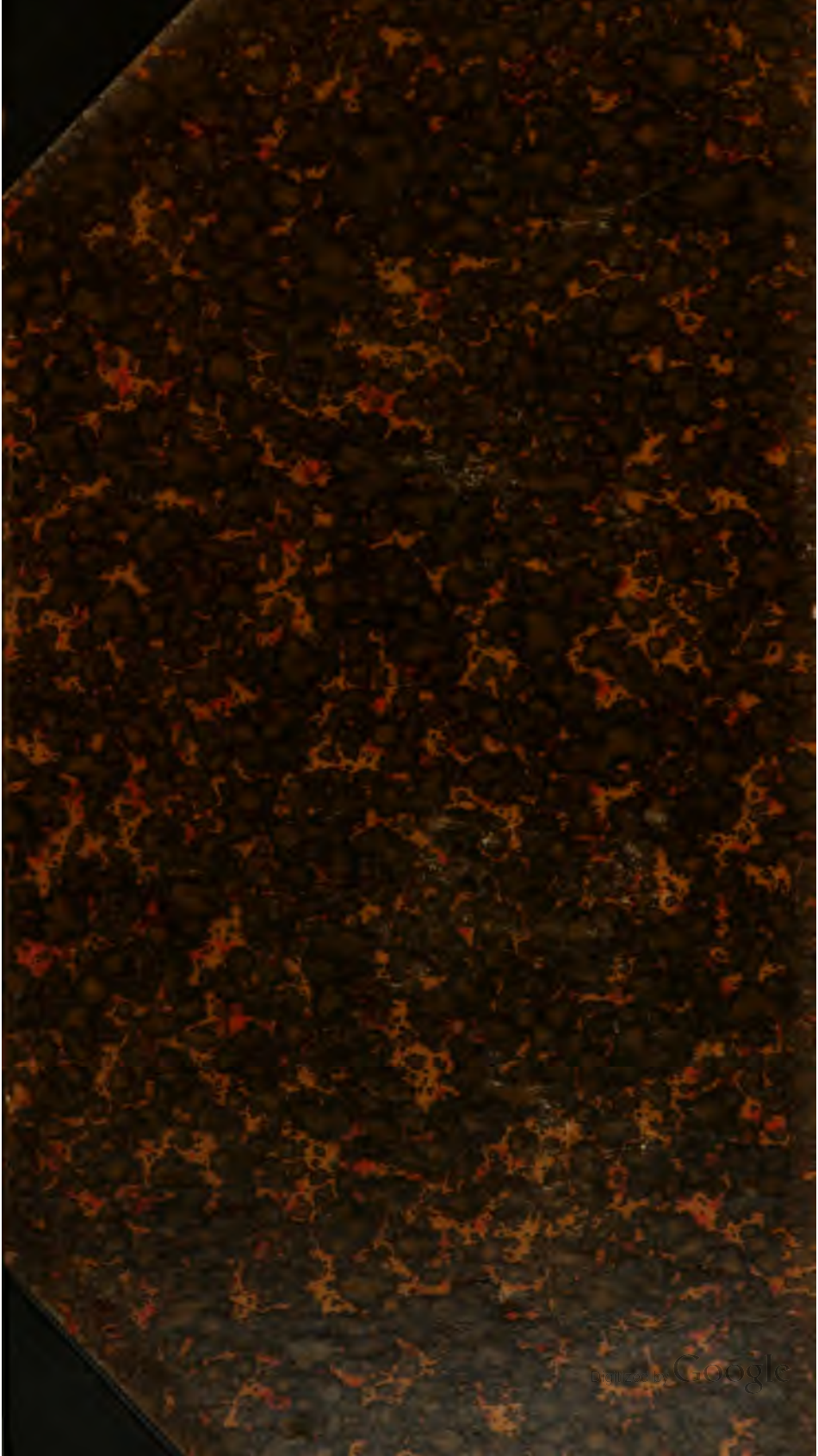
Digitized by Google

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 863 539



Digitized by Google


Digitized by Google